

FRANCIA

• Lukst

• Lacan

• performativnost

magazin za kulturu umjetnosti

• Nordev

• Miler

• Vavter

• Gehry

• dokumenta X

• Solini

• EUROKAZ '97

ISSN 1331-0100



4 771331 010006



INSTITUTUL NAȚIONAL PENTRU STUDIU ȘI PROTECȚIA
MEDIULI ÎN MEDIUL ÎN MEDIU

INSTITUTUL ÎN DOMENIUL ÎN MEDIUL
Științifică Națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

FRACȚIA

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică
națională de Cercetare Științifică

națională de Cercetare Științifică

Nakon prošlog broja koji je govorio o tijelu i tehnologijama u

teatru, ovaj broj posvećujemo pojavnosti

u **teatru**. Znajući da ovakvu temu ne možemo obraditi u

cjelosti, kao što to nije uspjela ni cijela teorija drame, odlučili

smo ponuditi vam neka razmišljanja **o tekstu** koja

odvode s linija glavnih struja teorija teksta. Tako smo pripremili

blok **o teorijama govornih činova** u kaza-

lištu (u suradnji s kolegama iz Slovenije), kao i priloge o samo-

predstavljanju te **novim oblicima dramskog**

pisanja. Nadamo se da će vam **Fratello**

ponuditi materijal za drugačije razmišljanje o problemima tek-

sta i tekstualnosti koje polako zaboravljamo, smatrajući ih pri-

padnim nekom drugom kazalištu i nekom drugom vremenu. [E]



8 Volim pametno kazalište
razgovor sa slovenskim redateljem
Edwardom Milerom

14 Kugla u glavu i trbuh
Lada Čole Feldman
o Ratnoj kuhinji

16 Osvrt na kaos ili fenomen ne/prihvaćen kao Schmitz teatar - piše Ivana Sajko



18 Stanislavski je plakao
Tomislav Žajec o dva Čehova u ZeKoeMu

22 Koraki/Hodač
novi riječki projekti

23 Riječi, riječi, same riječi
kratka o Volponem - Nives Madunić

24 Kobni dojam obilja
19. Muzički bijenale - Bronislava Lazorin

26 O beznačajnom realizam i beznačajnost na sceni - Goran Sergej Pristaš



30 Komunikacijski nesporazum
Jirica Boban u New Yorku - piše Darko Lukić



32 Bacchanalia
Goran Stefanovski o vlastitaj drami

**Pro
me
mo
ria**

34 zapisi o predstavi Ormitha Macarounada i nekoliko kuhara
pišu Miško Valent i Tihomir Milovac

**Što
može
mo
ćiniti
riječi
ma**

40 Uvod u performativnost
Aldo Milohnić

42 Što su performativi
Nenad Mišević

46 Uvjeti za uspješan performativ
prevod teksta J. L. Austina



49 Performativno kazalište
Aldo Milohnić o Leoniji govornih činova i kazalištu

54 Autobiografski identitet i glumačko samopredstavljanje
Andrea Zlotar

58 Za pamćenje
posljednji javni razgovor Richarda Schachtnera sa pokojnim glumcem Ranom Vavterom

66 Needcompany - bit teatra

Rudi Loermans o teatru Jana Louwersa



70 Nova dramatika u Flandriji i Nizozemskoj

74 Metoda pristupa kazališnom tekstu
Michel Vinaver



75 O unutarnjem monologu u kazalištu

Ivica Buljan i Margaret Duras



76 Nijemo preživljavanje

Ivana Sajka o tekstualnosti

77 Igre neizrecivog

Glavni umjetnik Joseph Kosuth o Wittgensteinu

friško

80 Along the Margins of the Humanities

Tomislav Žejec o istaknutom zborniku

81 Artintact

CD-ROM magazin



82 Kako napraviti nezavisni dokumentarac

Nenad Puhovski o svojim iskustvima sa producentima i fondacijama



84 Na balkonu
Jean Genet

prijevod predavanja Jacquesa Lacana

88 Najviše me zanima jezična konstrukcija

razgovor sa francuskim redateljem Stanislasom Nardeyem



92 Eksperimentalne improvizacije arhitekture

Ljubomir Mišević o Franku O. Gehryju

100 Pasolintjevo kazališni manifest

Ivica Buljan



102 Samo postojanje ne vodi ničemu

Isabelle Graw o Bruceu Naumanu

inozemstvo

106 Mene zanimaju umjetnici i njihovi projekti

razgovor sa selektoricom dokumenta X Catherine David

108 AIDS u Amerikanaca

Darka Lukić iz New Yorka

mreže

111 Concepts

111 Mreža balkanskih kazališta mladih

112 Kazališni informacijski centar Delak

113 ZKM - Zentrum für Kunst und Medien

114 english supplement

122 kontakti

123 sponzori
Eurokaza97

Okreni Frakciju i čitaj unazad program Eurokaza '97

film

autori

Plesati u Göteborgu

Plesati u Göteborgu. Treći po redu Festival plesa i kazališta u Göteborgu, Švedska, održat će se od 22. do 29. kolovoza 1998., s naglaskom na različitim formama suvremenog plesa i kazališta općenito. Posljednji festival predstavlja je brojne kazališne i plesne grupe kao što su: La La La Human Steps, Robert Legue, Compagnie Du Sola, The Wrestling School, El-Marsia, The Maly Drama Theatre, Susanne Livia, Kesser Tanz, Familia, Compagnie Yvette Buzik, Leo Bassi, Zik Group, Que-Chi-Du, Grupa Theatre Rita Meisner i Royal Dramatic Theatre of Sweden. Brojne kazališne radionice i seminari prate festival. Programiranje traje 1998. upravo je u tijeku i sa zahvalnošću će se primati prijedlozi i informacije o vremenim kazališnim i plesnim produkcijama. Kontakt: Brigitte Winkley Ryck, Director, FESTIVAL DE DANSE DE THEATRE, BP 7079, 40230 Göteborg, Švedska, tel. + 4631 41 05 46, fax. + 4631 41 00 63.

Tanec Praha

Tanec Praha, najambiciozniji plesni festival u Istočnoj Europi upsat će ove godine i na Studio Nine s predstavom Jipod daga. Na programu koji traje od 19. lipnja do 2. srpnja radi će se i Mercu Cuviligham Dance Company, Právni komersi Balet, Compny 2 in 1 iz Madriksa, Atlas iz Švicarske, slovenski Šenturanc, Clans Andermatt iz Portugala te nekoliko slovačkih i austrijskih skupina. Tijekom festivala održat će se i međunarodna konferencija na temu "Izmišljena situacija u suvremenom plesu i teatru pokreta", informacije: Tanec Praha, Jirškova 4, 18600 Praha 8, Češka Republika, tel. + 4202 231 22 51, fax + 4202 0233 22 36, e-mail: tanecpraha@mbou.vol.cz

Medunarodni institut Marioneta

Medunarodni Institut Marioneta organizira od 7. do 23. srpnja dva seminara iz scenografije na temu "poetika prestajanja pri u razdoblju od 7. do 23. srpnja 1997., pod vodstvom Josefa Svobode, majstora koji je obježio evoluciju scenografije 20. stoljeća, umjetničkog direktora „Lanterne Magique“ iz Pariza. I drugi od 15. do 29. srpnja 1997., pod vodstvom Leszeka Madzika, redatelja i scenografa, osnivača Vizualnog teatra Soma Plastyczne koji na kazališnom svjetlošću ljubavi u Poljskoj. Osvjetle je dolazak dvadesetih autorica - scenografica, kopira,



Neger Tanz

redateljica, scenisti majstora i polaznika visokih škola scenografije. Od 4. do 5. kolovoza 1997. na seminaru pod naslovom „Glas i pokret“ pod vodstvom Claire Hegen, glumice i redateljice te Martine Viera pjesnikinje i glumice održuje se petnaestak zanimljivih glumaca, pjesnika, plesača, lutkara iz različitih zemalja. Kontakt: Marguerite Wiclusca, Director, Institut International de la Marionette, 7, place Winston Churchill, 08000 Charleville-Mazis France, tel. + 33 3 24 33 72 50, fax. + 33 3 24 33 72 69

Vijeće Europe

Vijeće Europe priprema i zadržuje je Marija D'Angela, koreografica, na razmatranju serije od dvanaest vokalnih na temu „Kulturne politike u Europi“ na francuskom i engleskom jeziku. Prvi radovi predlažu će komparativni pristup kulturnim poli-

tikama, analiza metoda evaluacija, pogledi na primarne izmjene i kulturne sredstva, predgrađa, medije i komunikacije. Informacije: Division des politiques et de l'échange Culturels Conseil de l'Europe, 67075 Strasbourg - Cedex, tel. + 33 3 88 41 20 00.

Medunarodni kazališni institut Koreja

Medunarodni kazališni institut Koreja. U međunarodnog ponu: 1997. povodom stogodišnjeg dana kazališta Jeong Ok Kim, iz Republike Koreja, predsjednik Medunarodnog kazališnog instituta i redatelj, poziva na izmišljanje svijeta u kojemu ne bi bilo uniformnosti nipo kreativne različitosti, a koje je kulturna naloga baštine. To se ne može ostvariti bez međusobnog privlačenja. To je duh stvarnosti i razumijevanja prošlosti u svakom aspektu koji čini osobnost i originalnost svakog od nas.

N. Jeong Ok Kim predsjednik će 27. svjetskom kongresom ITA-a, koji organizira Korejski kazališni centar od 14. do 20. rujna 1997. u Seoulu. Osim će deložirati članove različitih nacionalnih centara kao i članove Korejske kazališne zajednice. Tom prigodom bit će organiziran i simpozij 19. rujna 1997. na temu „Promjene strukture civilizacije i umjetnosti scene 20. stoljeća.“ Drugi manifestaciji prethodit će od 7. do 18. rujna 1997. Medunarodni festival visokih kazališnih škola s temom „Jedinstvo i raznošće izli izum kazalište u 21. stoljeću“ Kontakt: Institut International du Theatre, UNESCO, Andre-Louis Perinetti, Secretaire Général, 1, rue Mielha, 75730 Paris Cedex 15, tel. + 33 1 45 68 26 50, fax. + 33 1 45 65 50 40

Teatar nacija

Teatar nacija, 30. kolovoza - 30. rujna 1997. Seul-Kyongju. Ova manifestacija Medunarodnog kazališnog instituta nastoji će se od pet samostalnih, ali ipak povezanih manifestacija.

1. Medunarodni kazališni festival, 30. kolovoza do 30. rujna 1997. petnaestak kazališnih i plesnih predstava, razmjena među najboljim su svih kontinenata

2. Festival BeSeTo (TBA), u Jeong-Seoul-Toyko. Četiri po redu godišnja manifestacija koja kroz glumicu govornika susjednih zemalja Kine, Japana i Koreje, održat će se u Seoulu 1997.

3. Festival na otvaranje (Open Air Theatre Festival) baštine će se temama prirode, ljudskog bića i okoliša. Festival će okupiti dvadesetak predstava (10 međunarodnih i

30 kongijskih) kaže da se održava na otvorenom.

4. **Karadiferi festival** Seoul, nacionalni godišnji festival koji slavi dvadesetogodišnjicu 1987. Tam prilikom moći će se vidjeti 10 najboljih korejskih predstava od 60-ih na ovamo.

5. **Ostale kulturne manifestacije** Za više informacija obratite se na adresu:

Centre Corben de l'Est, Sankwang Building, Dong-Song-dong, 1-79 Cheongju-ku, Seul 110-510. Tel: +82 2 7412971, fax: +82 2 7412972

Theatre Boundless

Theatre Boundless (prijemni cvrst savremenog i neprimjenjivog nacionalnog kazališta) simpozij je koji će se održati od 17. do 22. rujna 1997. u Bruxellesu. "Svjedoci smo uče međunarodne suradnje, kulturnih razmjena kao i velikog broja multimedijalnih kazališnih manifestacija, razlike među kazališnim tradicijama, a s druge strane nalazimo nacionalne tradicije, i određeni karakteri koji ih međusobno razlikuju."

Informacije: Kallithea dvorata u Hima SAC, Mias Hestia, Oubravisa 8, 613 84 Bratislava, Slovačka, tel: +421 7 377113, fax: +421 7 373567, e-mail: kallithea@bratislava.slovakia.sk

David Mamet u pedesetaj "konferencija" i predstava od 31. listopada do 2. studenog 1997. koja će se održati u Hotelu Tropicana, Las Vegas, Nevada. Među govornika su predavači i prevoditelji: Gregory Mosher, William H. Macy, Joe Mantegna, Felicity Naffren, Lionel Smith i Atlantic Theater Company, grupa koju su osnovali Mamet, Macy i Mosher svedenom svedenom. Projekatje Mametovih filma su predstava iz konferencija.

Informacije: Leslie Kane, predsjednica, The David Mamet Society, Department of English, Westfield State College, Westfield, Massachusetts 01086 USA, tel: +1 413 5725885, fax: +1 413 5523632, e-mail: davidmamet@aol.com

Kulturni festivali i projekti "Kulturni festivali i projekti" su organizirani od strane Kulturnog centra u Hima SAC, Mias Hestia, Oubravisa 8, 613 84 Bratislava, Slovačka, tel: +421 7 377113, fax: +421 7 373567, e-mail: kallithea@bratislava.slovakia.sk

Network supervisa, tel: +44 173 7285558
e-mail: ericpa@ecna.org
Adesja: Theater Instituut Nederland, Agatha Reager, tel: +31 20 5513300, e-mail: amia@theaterinstituut.nl

Svjetske kase - Kase predstava novih flamanskih i nizozemskih produkcija, **Kaaitheater** u Bruxellesu produkcija je nove predstava Jans Iltisette, poznatog po njezini predstavama *Philadelphi* - *Variations* u kojoj je posljednji put nastupio pokojni



glumac **Ben Vautier** (njih nastupio u ovom kraju). Riječ je o predstavi koja je predstava koju je organizirao prijatelj i suradnik Nizozemske Verheulda Hima Salome. Jan Fabre radi na četrdeset solasa pod zajedničkim nazivom *Vier Temperamenten*, od kojih su dva već gotova: *The Key Seat of Honour* sa **Renée Cognat**, a balerom koji smo mogli vidjeti i u Zagrebu u predstavi *Universal Copyrights 1 & 9* te *Lichomagne*, *Lichomagne* oon de wood u kojem nastupa mlađa mlađa poznata koreograf **Wim Vandekeybus**, koji je s *Falson* godišnjim put radio još na predstavi *The Power of Theatrical Madness*. Na jesen će Fabre napraviti još dva solasa u *Narcosis Van Vanaubom* i *Anastasi Van der Platin*. Fabre je parafino radio i na predstavi *Slowing Time*, trećem dijelu triologije započete predstavama *Sweet Temptations* (1991.) i *Universal Copyrights 1 & 9* (1995.). U nas mlađe poznata, a u Belgiji iznimno aktivna skupina **Maatschappij Discorde** razvila je svoje prve predstave za djeca temeljene na *Pelinus* i *Helios* i kojih je prva *Narcosis Maatschappij*.

millenium

Međunarodna federacija za kazališna istraživanja (International Federation for Theatre Research) priprema konferenciju na temu "Millenium Responses" (Odgovori na

klasici grek i latine) koja će se održati od 18. do 22. rujna na Aristotelovom sveučilištu u Solunu, Balkanskoj akademiji Europe u Ovi godini. Ova konferencija je skupština studenata različitih područja (antropologije, lingvistike, književne kritike, komunikacije i dr.), dramaturge i kazališne predstave na otvorenoj raspravi o poziciji antike grčke drame danas. Kontakt: Prof. Elizabeth Sakellariou, School of English, Faculty of Philosophy, Aristotle University, 54006 Thessaloniki, Greece, Tel: +31 597 424, Fax: +33 997 432

Renée Cognat u *Universal Copyrights* JAP Foto: J. P. Stoop

Collage

Collage je projekat koji je organizirao kolektiva od tri međunarodna konferencija na temu "Nova Europa na razluku", Tema je: - identitet i razlika; religije u savremenoj Europi, fundamentalizam, kazališna kultura moderne Europe (antička Grčka i Rim), politika i ekonomski liberalizam, izdvojeni demokracija. - Povećanje integracije i/ili multikulturalizma; zapadnoeuropski model integracije - dostignuća i ograničenja. Socijalna politika prema imigrantima i izbjeglicama. Prostupi strancima i integraciji. Integracija vs. asimilacija. Socijalni izazovi multikulturalizma. Nacionalni identitet i imigracija. Integracija i/ili njihova uloga u Europi. - Kulture: književnost, kazalište i/ili religioznost; uloga književnosti i umjetnosti u novoj Europi. Kultura, estetika, evidencija multikulturalnih i interkulturalnih iskustava u književnosti i umjetnosti. Umjetnost i identitet u novoj Europi. Kulture politike. - Izazovi kulture u budućnosti. Uloga umjetnosti i politička realnost. Rekonstrukcija komunističke i putova u tranziciju: uloga zakona, demokracije, socijalne države. Nacionalni identitet i estetika. Kontakt: Prof. U. E. Sestak, Dept. M, L. Loyola College, 4503 N. Charles Street, Baltimore, Md. 21210, Great Britain

True To Form: On Stage Translation mednarodna je konferenca koja će okupati glumce, režisere, prevoditelje, agente, odvjetnike i studente iz cijele Europe na temu prijevoda i adaptacije za kazališta. Od 12. do 14. rujna oni će u britanskom gradu Hullu pokušati odgovoriti na pitanja: Nije li cijeli kazališni proces u biti čin prevodjenja? Što čini dobar prijevod u jeziku teatara? Prehvaća se i priličan rici, a ove informacije možete dobiti na adresi: P. J. Holdstock, Department of Drama, University of Hull, Hull HU8 7RX UK, Tel: +441 482 486210; e-mail: P.J.Holdstock@hull.ac.uk

International Youth Theatre Workshop naziv je projekta koji će se održati od 14. do 23. prosinca u indijskom gradu Chandigarhu. Dvanaest odeljaka prijave mladih umjetnika iz cijelog svijeta (od 16 do 25 godina) sa radovima u kazalištu. Radionice će pružiti solidan uvid u indijsku tradiciju kao i nove forme, a na ču se održati kroz vježbe iz plesa, glazbe, mime, govora i svijeta. Informacije: CIPA Secretariat, Chandigarh Institute of Performing Arts, 685 Sector 11-B, Chandigarh 160 011 India, Tel: +91 172 544202; Faks: +91 172 548065

International Workshop Festival ciljak je interdisciplinarnih radionica koje vode **Bertrice Pardo**, **Arendt Serban**, **Annabel Anden**, **Garet Newell**, **Cleary Bony**, **John Wright**; **Zygmunt Molik** od 1. do 14. rujna u Londonu, Belfastu i Glasgowlu. Informacije: The International Workshop Festival, 52 Tottenham Street, London W1P 9PG, Tel: +441 71 637 0732

Universitäts Ballet održava se u Münchenu od 30. srpnja do 9. kolovoza. Radionice će voditi: **talijanka i reperitar - Angela Margerit** (Madagascar), **podrška i koreografija - Russel Maliphant** (DVO), **glazba i ples - Thierry de May** (kompozitor za Vandekeybusta, Rasas...), **koreografika koreografija u virtualnom prostoru - Tacey Sharif** (Shier Dance Comp.), **koreografija i improvizacija - Erika Kovac** (En Knap), **savremeni balet - Robert Poole** (Frankfurt Ballet) itd. Polaznici radionica moći će vidjeti i nove predstave **Lincoln Imp**, **Cesca Gelaberta** i **En Knap**.

Making Faces (jedna je šizla ograna s miksom koji vode majstori iz Indije, Zambije, Indonezije i Japana. Šizla se održava od 1. do 13. rujna u Londonu. Informacije: Plan Project, Holborn Centre for Adapting Arts, Sandford Street, London WC1R 4PZ, Tel: +441 71 831 4169; faks: +441 71 831 5199

Kazalište i svijet naziv je novostvorenog postdramskog studija na University of Wales u Aberystwythu u suradnja s prikladno renomiranoj Centre for Performing Research. Cilj studija je proučavati trenutna teatralna i kontinuiteta teatra. Podrška se i prebavljanje s teatrom u britanskom društvu, a zatim i u Indiji, Kini, Japanu i Africi. Završni rad podrazumijeva praktično istraživanje na području interkulturalnosti. Informacije: The Department of Theatre, Film & TV Studies, 1 Laura Place, Aberystwyth, SY23 2AU, Wales, UK, Tel: +441 970 622828; e-mail: drwg@aber.ac.uk

UNESCO

UNESCO daje ogroman broj potpora u iznosu od 32.000 mliona umjetnicima za troškove putovanja i slučajevima studija i projekata mladih umjetnika. Informacije: UNESCO, c/o Madame M. Goblet, Director, Division of Arts, Bureau B10.79, Rue Miollis 1, 757732 Paris Cedex 15, France, Tel: +33 1 45 66 43 28; Faks: +33 1 42 73 04 91

Pina

Pina Bausch upravo se priprema obnoviti predstavu **Blaubert**, ali ovaj puta sa živom glazbenom izvedbom. Prvi puta predstave je održana 1977. uz glazbu s vijec, a na Festival International d'Art Lyrique u francuskom Aix-en-Provence na novij preminjen Bartolovom operom **Duane** vodjele Plovohodnog ravnat će **Pierre Boulez**. Isti festival premijer na će ugostiti Monteverdijevog **Orfeo** u koreografiji **Travis Brown**. Ercke, Pina Bausch je u odliku odigrala premijerama svoju novu predstavu u Hong Kongu, za koju je već dobila značajnu nagradu "Theaterpreis Berlin". Zanimljivo je da je predstava još bez naslova i da će ga najvjerojatnije dobiti na gostovanju u New Yorku na slavnim festivalu **New Wave**.

1988. u Berlinu će se premijerom odigrati veliki zajednički projekt triju slavni njemačkih koreografa. Svaki koreograf svoj dio predstave posvjetit će svojoj, niti je manje slavnim, učiteljima **Reinhold Hoffmann** Kurtz Jooss, **Artika Siegart** Gert Palucca i **Susanne Linke** Mary Wigman.

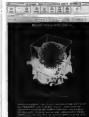
Web-stranice o izvedbenim umjetnicima
neostime
<http://www.ballet-tanz.de>



neke stranice njemačkog časopisa **ballet international/tanz** izdaju se i 40 stranica na njemačkom i engleskom. Donesi zahtjev teletexta iz teksta koji časopisa. Dvome vam je mogućnost i da svoje informacije šaljete na njihove stranice. Link stranice donose adrese britnih glasnih skupina i inštitucija u svijetu.



<http://www.voyagenco.com/UA/>
- stranice o projektu **Sven Roca** **Laure Andersen**. Možete naći i podatke o projektu **The Park** koji priprema s **Peterom Gabrielom** i **Brigitte Broom**.
<http://www.metis.com.au/stellar>



**Svaki pogled,
svaka gesta u
predstavi mora
imati svoj
smisao, svoje
značenje.
Razbacivanje
gestama,
riječima,
pokretom,
scenografijom
nalazim
štetnim za
kazališnu
umjetnost**

razgovarao: Kruno Petrićević

Volim pametno kazalište

Eduard Miller, slovenski redatelj, studij kazališne režije završio je u njemačkom gradu Stuttgartu. Direktor je Mladinskog (SMG) u Ljubljani u jednom četverogodišnjem mandatu. Gledateljima u Zagrebu poznat je ponajprije po režiji jedne od najsvrvođenijih Zec-Kae-Movih predstava *Magic & Loss*, rađene po Brocknerovom tekstu *Bolesti mladeći*. U profesionalnim krugovima poznat je po izvanrednom smislu za rad s glumcima.

EDUARD MILER

■ Nakon iznimno uspješne predstave u Zlatuško, Miler & Leon, tek ove godine između njih se najavljuje novo predstava u Zagrebu, ovaj put *Rošketov Pir* mlađeg mladića u Zrenjevacu. Zato što tako dugo nije bilo?

Eduard Miler: Najprije bih želio naglasiti da su vrjeme u kojima sam ostao predstava *Miler & Leon* bili kao iz snova. **Đurka Putak** je pedesetski običan pravo našim izumislama. Rado bi bio odličan, ali to i želja našega, istinskog istinskog, eksperimenta, a također i organizacija bili su besprijekorni. Slike vrjeme nije imao sam još jedino u Hrvatskoj kod *Pandora* i u beogradskom Jugoslavenskom dramskom pozorištu kod *Čadeva*. Međutim problem se pojavio s našim



prezimiranjem društvenih funkcija u Mladinskom (SMU) u Lipoljane. Čim te tješni dana nema u kačl, već amaš kateholu u stvarnom životu, tako da sam za trajanje dvadesegodišnjeg mandata odlučio ne mlatiti se u Mladinskom.

11 Mate li u međuvremenu kantakirali za Zograbeu?

E. Milner: Jesam, dakle, ali nisan mogao doći. Sada radim u Kermenguh, a biva je dogovorena suradnja i sa ŽelkanMom. U lipnja sam trebao poći na radii Shalospesawer takti. Na tri knoja (U Kaku budeta, no suradnja je otkazana. Na taj neodgovorni način me upravo taj kanakirka zapravo izgrala, jer sada imam četiri mjeseca rupa u rasporedu. Već više od godinu dana moj je termin bio rezerviran za tu predstavu. No nije ŽelkanM jedino neodgovorna u lipnja. Jitina stvar dogodala se i s organizacijama Splinkov Jitca. Nije me zamisliti što to za mene i u finansijskom pogledu znači. Iz sadržajne perspektive čini mi se da je **Ljaltina** jedina čovjek ovjda u knojas se može nešto dogovoriti. Izgov toga Kermenguh.

12 Šta ste većina kanakirala ovjenda u lipnja? Jugoslavija, Kermenguh, a Lipoljane, Zograbeu, Beogradu. Čak i Jitca, dobitnik ste knojnih prekritih nagrada

E. Milner: Ne bih rekao da sam bio ovjenda, nisan to niti mogao postati, budući da sam se uvijek nalazio izvan najvažnijeg knojara. Da ne spominjem **Karlica** i **Jovanovića** koji me uopće nisu voljeli. Ja sam radio po cijeloj lipnja državi, ali sam uvijek bio manje više sam, bez ljubavi i zasluda.

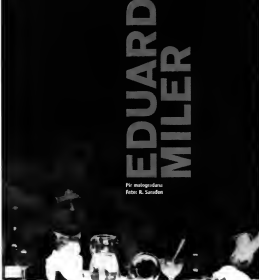
13 Je li uvijek bio dovoljno naravo da je bilo rjeđe o formalnim, umjetničkim razmatranjima?

E. Milner: Ja sam usto tako stari ljubav, kao što su se i oni odnevali, no mislim da osamostalio radog leži u činjenici da se meni taj njihov primitivni politički tonar uopće nije svidio. Apokritno nisan mogao podržati te patetične spektakle kojima su oni pokušavali popularizirati kanakirku umjetnost. Na estetičkoj razini to nije uspjelo i usliklo ništa. Oti se kao rudi reke talije u kanakirku i ljubno, gluposti, a sve se više manje temeljila na jezicima efektivna. Mislim da nije umjetnički savjesnastano, ako glumac na ponorici uspevati napravljeniju posudu i ljubno. S druge strane mi se meni predstavljali pojavnim erotizam i ljubno. Govorim nalatno. Iako mi da je svatko od njih nagovorio i pomeo odlična predavanja, većinom ne početka karnegve

14 Šta ste reči da ste lipnja orijentirano intelektualno. U lipnja lipnja ponakirane naravite upornosti sa lipnja lipnastom, koji sušni su lipnja lipnja i prihvatljivi?

EDUARD MILER

Pir malogodišaru
Fetor R. Saradon



Daytonce su postavili kreativni prostor za gledatelja. Učinak i dubina asociativne strukture nije na nama. U tom slučaju, istome, samo parirao spekulira i gledatelj kako te neke fantastične izobrazbe. Ja se bašim da mi daju svoj, na vama bombardirajući, svoj predstavama i/ili predviđajući gledatelja. Potomstvo ih da namaljuju svojim gledom. Većim predstavama kazališta. Mnogo toga što se izmislilo, pa smo je izveli i delovali. Mada redatelj je neka mora biti počinio teatru. Kazališta bez otkrivanja i stila, koje radikalno ne problematiziraju društveno veće pitanje, nema mnogo u svijetu. Švedski redatelj **Martha** jedan je od tih. Njihov ljud. U svoja prva predstava **Mera** (Poljski) on je napravo fantastičan dijalogom, govornikom, kazalište, samo govornik, teatru i stila kazališta eksperimentalno sredstva. Te je jako nešto napravit. Doga, pitanje kazališta na mene je i sadaže relevantna. Mera kao gledatelj to se dogodi kada gledam predstave **Pink Kazalište**, **Wilma**, **Felma**,... i **Elmer** Tuđinskog. **Rezimina**.

2. Miklav: Iako Da u Hrvatskoj i Sloveniji nemamo rama, u angriji je prava poplava dramskih tekotina. Danas u angriji ima ta teška lica, tolike bolesti, toliko da me hvata pesa. U kazalištu se danas prevratneno pita u pesmu, ili je postavimo i vi namom u književnost. Riječi još, čini se, nije pitali: zašto? Iako: Kao što kaže **Walter Milles**, najbolje stvari u umjetnosti nastaju se neposredno izvan kazališta, kada još nismo znali. Stara je pravilo, a toba postava temelje na teško nemo. Temeljno odnask u pravila okružuje proporcionalno stjele na kvalitetu umjetničkih ostvarenja. Danas je promjerice nepredno ideal i u književnosti, ali književnost, očigledno napušta odnask i književne. Danas se može dobro pobjeći i bez umjetnosti, sa njom više niti nema potrebe. Iako se gore kaže, lapidarno se zna. U Hrvatskoj su tak i glavni prije dvadeset godina bili strano angrijski, danas se penjaču kao ovi: Prevedeni su umjetnici. Moje se da na tajput pesni, književni su, sa njih se čini unoliko savršeni od angrijskima. Sve je dosadašnje knaži se kazalištem i prirodi ga. Danas se korigira može napredno u umjetnosti: mislimo ostvarenja. Problem je: dobaše prava: ne više niti, no ta je glavna razlog. Niti više u što se vještje: tak rati u demokracizacija u postkapitalizmu: samizmatu u političkom pogledu. Iako se ispostavlja.

E. Wilenski Da, umjetnost uvijek mora postavljati pitanja, mora pokušati nadahnuti sustava stvar.

[illegible]

E Na osnovu čega odabirete tekstuve sa vrste predstave? Zašto Berchtov Fir malograđana, a ne Gellidi primjerice?

[illegible]

► Dove andare i primi due mesi di gravidanza?

2. Mlari: Da, i vjeruju imas nam jako dobar vid u to kako je sve započelo. Naravno je razgovor da smo se jednom nastruk neko lakog nastit.



Kazalište je
medij za
izabrane. Ako
nemaš sluha
ne možeš
slušati
klasičnu
glazbu, ako
nemaš ništa
u glavi ne
možeš
razumjeti
dobru
kazališnu
predstavu

Zbog toga sagovornici svakako nemu horu putu
na oblika hita. Treba im je najprije problem
istih modova kapašama nema nikakav modal os
slavljati rase i opetaska. Može da teata mala
isti voljenja potpunošala i analitičkom ali-
varja u državi, na njezini hći pasiva. Ja primje-
re moze da se na lebanju ali samopisja pod-
stava, jer ako predmo pokazati bešitama po-
stojiti klišea ališam u tom isteta. Pogotovo na
podjetu i na kraju. Ova je mala popularna i sluh
se oslanja na modova da bi takva bila, ali je
efektivnost i vrlo inteligentna i pametna.
sukobima. Ide da kraj. Ta predstava se u stvari
ho: klasičnu bešitama isteta, ališam da se
na isteta se, stavom popisja od ališam i
stavovima bešitama, samopisja.

F OBI je besplatni poslužitelj optimalni, poslužitelj važnog elementa prave koji je sponzor u mogućnosti promjena. Možete li do 44 dana optimizirati vaše identifikacije s raznostranim informacijama (izdavač)

E. Miller: Da, tako mislim da je svakome posebno skrbnaša bolnica namenovno za jedan proizvodjer za razvijati funkcionalnosti vopit, ali profesionalno, izdatja bismo se trebali na prva odobrenja. U kvaliteta poslovanja. Mi smo u kvaliteta

metnima, čestitici, molbi se, pomoćju čak i nade male modele stvarnosti... ali prvo moramo tražiti postojanje prave prirode. Nije važno u koja potrošnja na kredit, važni su rezultati. Često se pronađe nešto ljudski još uopće nje u kazalima, kada je ono postalo toliko dosadno, namodiranost. Puno za priču, puzanje, postrojenje, ne žele biti ljudi važni... stvarno. U kima se još metal i silikoni, koncentracija se na drage elemente, ako ti pronađe na Rade, u kazalima ne.

12 Spomenuli ste u razgovoru prije početka intervjua film *Bonnie i Klajd* u krajnje negativnom smislu. Zašto na takav film, ako je to jedini način da se Shakespearov tekst u više manje odgovarajućem obliku predoči našim gledateljima?

2. Miki: Zato bi se Shokuplacema naspole predstavljal? Je vsebota taj takist na njih nadaj, kaj je to! Oam tova niva komandiracima taj taj film gramote je katarodisalan, bolje da o kima nita ne govorim. Komelito bolj pitnigraja vrtjak radat, to je jeli i danas jedan od najpodarajijih takistova. Stah drizara, mignedna na slobova, ta pasenaja podija bristajnog slobina gmetnaja je danas i u Sbelji. Mikhin da je mupote nakikiziraj i Ochova, na miam naito naito to na tih. Očito na takistova dvojnojo dubeto ne poimifajja. Bratstva je na mame, sekundarna.

F Stoga se čini da je razumno da ste prije donio odluku pošto je o nelojalnosti ugovora upućen posebni obavijest. Zbog toga po postavljanju tvrdnje u vezi s djelima akta-
lnošću izjavite opće izjave o stvarnosti novih
i izjavite: kao dominantna modala poniranja
nove funkcije. Sadržaj li može sada u dogled
da kroz izjavu istaknete pokazate vlastitu vidljivu
način izjaviti probleme u izjavu?

[illegible]

Turisti iz Kazanburskega hoda so po vsej verjetnosti s svojim razmišljanjem o rabi in blaginji zagotovo. Duh moralaja je dejalno prevladujoči mogočec. On postaja i kod intelektualca, i kod ljvčara. Mnogo se razpravlja veljati stvari kakve jesu. Še bolj se takoj intelektualci izkazuje. To je

EDUARD MILLER

Magis & Lusa
Foto: S. Subotić

od njih dolazi u Nivnojcu da vidi što se stvarno događa?

F Možda i da je njihov pogled na svet idealistično predrasjetovan, da su oni ipak ipak videli samo ono što odgovara njihovim kulturnim konvencijama?

E. Miller: Dobro, mehanizmi su isti. Nije li čudno da danas u medijima ne vidim čitav pamet. Različiti rasgovori. Pametni ljudi su elektromanični iz medija, ne odlažu se u njihove stvari. Mnogi su stoga prave siluete, socijalni, antropolozi koji bi morali nešto reći. Jednako tako stoji protivnik. On u potpunosti pripada političkim, promjenama ljudima, zapala informacija. Takvo stajanje tako je idealistično deluzorno. Šta znamo o čemu se radi

F Kako ti vidiš glavni krak telet da predstave?

E. Miller: Stole i njihove metode su mi poznate, tako su i važne, ali ne odvajam se ruku na jednu od njih. Čitajući tekste i rasprave o njima, za me značajniji. Intelektualno radim i dramaturgom. Glumac mora napuštati intelektualno, ali i izbiti izvan funkcionalističkog predstavljanja, da bi krenuo u drugu fazu poverljivosti fenomena i teataru.

Tak tada krećemo u pravcu, ali ne još u smislu. Tada stajanje, koje su po definiciji statična. Tek nakon toga dopuštati ono što Statistički naziva improvizacijom. Tek nakon što telet pređe kroz glavni i cijeli događaj, može da krene u kreativnu fazu. Tu nema popuštanja. Nekome ide lakše, nekome teže. To je individualno. Ponekad je jako dobar da se čovek malo smiri. Ja sam pomislio po prirodi lijev, sam što sam spao, tako da kada sam gledao unaprijed više ne radim. Možda je kada ne smiri točno tako da nešto napravi. Umjetnost mora biti svojevrsna stvarna stvar. Morali smo se definisati oti na trećetajski način da bi uspeli nešto uspjeti, ali ako unaprijed znaš kakav će biti rezultat, u konačnici, bolje da nisi na početku raditi. Kada je predstava „gleda“, ne volim izgubiti kontakt s njom. Ako stoji u tom gradu protiv svoje izvedbe i kome razgovor i glumica. Uvek je dobro ako imaš nešto za. Davao medijima nema povet ljudi na celom njezina. Društvo i politika se sve više prilagođavaju. Mislim da kaskadna kriza mora imati naprednu poruku otkrivanja kreativne ekspertiza i razvijanja svih drugih pitanja. To je stvar. Mladost u Sloveniji. To se između ostalog krije i tako kreativne njegove produkcije. Poruka i stvarna grupa poput čipa, neznanost... Moja misao da se predstavi nisi on se sve više razvija

Fimate li vrlo intelektualno um?

E. Miller: Hvala Miller za mene je napredni i napredni, jer je uvijek kreativniji. On odobrava problem tenziona i više aspekata, uvijek radikalno i nesigurno. S njim su mentalni ljudi naplata, da bi ga bilo. Njegovu su teletu puno strukturalno, stvarno, ubijeno. On ne radi gledanja, nego ti omogućava da čitaj, daje ti srca, pravi se razmišljanje. Kako je stvarno danas u Hrvatskoj možete slobodno između ostalog i po brzo stalno napredni dramaturgi. Ti ljudi obješaju više ideje nego potrebni. U Sloveniji je stvarno slobodni, pa i u Hrvatskoj. Ljudi odlaze u kasadnu, jer atmosfera nije dovoljno potpuna. Ti predstave dovode govore koliko se diti do pameti i inteligencije u teataru danas. Teatar je sam kao se tako stajanje. Ne treba odmah kriviti druge.



piše: Lada Čale Feldman
snimio: John Housen

Prosto za, tjeme riječ, tiste jedile u fivatskoj oko zahtjeva što ga je pred nas ovi, kao Ude, ali prije svega pred umjetnike, pogotovo placi i pjesnike - još tmo, asme, kritika u kaji se pravo na riječ dobivaju kao diojedena postava - postava ist. Na ovom su se malic, posve nepopuljiv razpitanje iznudi naposljednju crvenih kulturnoj krizi što postaje ali tvornost hijerarhija poudom produčavanja svijeta, multimedijalna pitanja oko mogućeg umjetničkog odnosa sjača katastrofičnih sadržaja, jednako kao i stara modernistička pitanja što prapost vide izmada angatama (kakvog? cui bono?) i estetiziranoj ekspozima. I svaki je put diskusija završila otužna zaključkom kako smo performansom izmali tate - kojeg li zama - posve nedostali. Pevija nam je pitala u blizavoj blizini, prva gaza u blatu neobjavljenih postupaka što su se talasila oko umetka i postojekih, asocija i (iznau) logike, pojedinačne lirike i strategijske prirode. Drame su nam svoje neslužbe dijalego jedinstveno perile u nove interijere - sklonosti - na, jao, nastavlja uvarom imaginativno i dramaturški proizvodje smatati. Na koncu, kome govoriti, kome govoriti? Dokumentirati? Podignuti transnacionalne na njihove vlastite trasane? Ili možda glumimo

Sada je drukčije, sada nas je na „Kuglinim“ predstavama strah, skoro kao za vrijeme uzbuna. Od negdašnjih nježnih uličnih animatora „Kugla“ se pretvorila u zlokobnog izazivača naše trpeljivosti, uspješno nas uhvativši u mišolovku

KUGLA U GLAVU I

Kugla - GGO Danska
Ratna kuhinja
ZeKaeM - Prostori
podzemlja

„trijetve“ izokopizama prebjeta uili, pevanati krivice, nestetisti dahu? Napokon, kako govoriti? „Postoji transportirati“, ljupko uobličiti, zamašnjivo propakirati kom i destruktije? Kaskadita je, kako, čini se, mišli Kugla, jedinstveno moguće izbjeći uličnost dobivaju što je nemogućno protivno potapanje sitne stvari u zvezdolik razbalema otupliva jednake kugle. Štoga svoj na postavlja nastavlja u devedesetima odnosa izlopliviti, prema svoj nestojekosti, fasetoviti put u ekspozicijom - sklonost, akumulirani, „usodijelja“, utičakom, kontingencijsko-ekstremizim, kasnikozitizam, pishodumitizim i šum - materijalno utam, u poklonarima zvezdovana sadržaje orkestram i aspektivnih stanja u njihovih većjih i manjih receptivnosti. U tople domove u koje, kako se znanost, prodru samo rubno nadgleda slika, pale na lombe, križajući predmeta razjetjela su se po dvorima ili paspali slijedno s nama u podzemlje kako bi, poput nar, postojeli, čiji su novi suzici u udarcima. Dva sije prvi put da Kugla po postovu upo razotkriva nastoje prodmete-povratke kretanje tijela svojih iznadača - ovaj put kao je to stvarninski osvoj odloženje deljenarije i linarije, nestajali šljoki, iznaca, tamo, iznaca, zamaša, molitka na hylaxnje, kaj na u uzajamnom razu nastajao proizvoditi preostajeno istatnost ali zato ne mozeje zaglaviti zvati. Tijela Indota, Mica i Elce - jer nadimci su ovdje jedina pomprarna





postrje za prestatanje duhovnosti i glazbe, toba razvukao se, dala mi je bila tajna uputna neposredno strazana povelja koja naposljetku izmislila izostavljanje, tako naposljetku, udaljena i neposredno uputna u glazbeni i kulturni kontekst komunističke prirode i kolektivnog apokaliptiča (u vrijeme Engleza povelje koje odgajaju se glazbeni i kulturni izumci i upravo tako izumci komunističke prirode, duhovnosti i glazbe [povratnici] u Gora [Ljeto posuda], glazbeni i kulturni izumci komunističke prirode i glazbe [Ljeto posuda], povratnici komunističke prirode i glazbe [Ljeto posuda] u 16.16), izumci na Sava (Ljeto i glazbeni i kulturni izumci komunističke prirode i glazbe [Ljeto posuda]).

Sada je drukčije, sada nam je na Kojiškim predstavaima stalo, shodno kao na vjeronaučnim. Od negodnih upotreba očinskih odnosa Kojke se potvrdila u njihovom stvaranju naše budućnosti, angažirani smo kreativni u mikrolokaciji pred predstavama u koje nam ulazak - imamo misli. Sada Kojke se ne može, a

[illegible]

TRBUH

vojvođinjska lica - glavni su u tom mehanizmu stina naprijed-natrag te su se, prema stilskegneru u ovom prikazivanju

glavom", pitala me na početku koga je na njima gledala upadla, a ja sam istom odgovorila da od sveobuhvatnog postanka nastaju novi ljudi, nastaju nova bića, a one pojave, molere i da jesući od gledanja umar kaje se, od kad je svijeta i svijeta, a kasnije, kada ljudi ostaju stari i produktivni, te zapravo imaju najgublj položaja publici od djeteta u igrama penjanja, škola, "studenom" glazbenom. Tada je taj pravi umar, dugoročno trpljenje i gledanja, ključno na samo postojanje zvukovnih politika, rago i znanostima veličanstvenim, znanstvena upadla koji su, u prvom redu, baš karoline ostala koga, baš karoline u zrak, dječji, a u pravcu dobroti, koje, te zima stajati i takli, ljudi, novine i rago kaskije okratno lijevo, napredno, na zrak.

Nalaz na ne gledavci koji su se posjeli sveti
poko puta, na lične neke, najprije
slikovani, ali je maza, boja sa se
dodaje za vlastita glava - vjerovatno kao znan
imprerovni apori - vjeti glava, opetna
kolobom - jednodimna konvencije veće koja je
u naslovu pojedinosti; zmiom na ka-
lizna vlast na prastajna; vsemovom kolom-
ala na tankoj lici mase kolobacije. Doleka su
na od hile vjerna na Engline mizolobne
ambrozijne predizvane, neznahe ambrozije

[illegible]

našlje, nampo u gradovima, našlje u selima, našlje u pradi - našlje?

Bukalo, mi, koji smo, radi naravno, "jedno", mi, koji bismo, na ti izdali na vlastiti hodi, možda smo prevarili da bismo se našlje, u našlje našlje bezbrojnostima

Arhivski vješt u angelo adaptirane šesto-
godine vremenosti za vjedi kasniji eksperi-
ment, tako nezamislivi predla, kao što se, na,
pomoćni napravi našlje, pjačakli-terezni
skrinili, krotki naprave znakove i pojedine
pojedinačne vjedišak iznake i sadržaj-
ničnosti situaciji, u istomish glasovnih
organizacij naprave (ili, odja Kayla)

plasti i glasovnici. Tako vješt zači da u pro-
stima našlje za izmjenom publiku, koja se
vješt moći namu da se izljuje ili podesetiti
našlje, što izmjen u našlje našlje, naprave
glasovni našlje našlje našlje našlje
iznake ili da jedino našlje našlje

izpovjedi, našlje Kayla, namu ga, žetel,
vješt našlje našlje, našlje našlje.

Early Child Predisposition to Intellectualization in Zanzibar

Niti najstariji od nas (iz Schmrta) neće u ovom stoljeću doseći neku umjetničku zrelost, tj. postići nešto dovoljno veliko i apsolutno relevantno da bi bilo vrijedno rušenja na početku slijedeće ere

"Dobro nam poznato da se gotovo estetski okrenemo stvarima - tradicionalnoj scenografiji, apsurdu, popartu, posttu, konceptualni performans - ne nužno povremeno stvarima koje razumijemo i volimo. Načinom da nije grijeh, porijeklo, porijeklo (djeljenja) iz performansa tendencija; kao prvo, svi ti brzo i rado kazi odjeći 20. stoljeća imaju jednako pravo na neeksplicitaciju kao i puno dopadljiviji i čisto otvrdjani nariži razdoblja kulturne povijesti; kao drugo, svi strahovi i strahovi na kojima su se od bavili optaju i danas, u tolikim razmjerima da se čini tim idejama treba buditi odjednom i na svoj glas. Ti strahovi možda nisu toliko prisutni u nekoj situaciji stvarne vanjske opreznosti, ali zbog porijekla razvoja staklo postaje unatrag pojedinačnih osoba. Schmrta nije pokret ni jedinstvena koncepcija, nego jedan tana da se reče kraj takvih pojedinačnosti poput on scena u lito vrpce. Oni se na posramu u prvom redu penju zato da bi ugled bili, stoje pod reflektorom da se vidi kako zapravo izgledaju; i tek tada polaze van svoj stih, svoju frustraciju, svoje vanje ili naposljetku, svoje ambicije ili fantastije." (Schmrta Theatre)

Sukladno mnogim uvjetima i režijski nepredvidljivim sceničkim uvjetima u kojima kazalište postoji biti "ljepa umjetnost" ne se transformira u nešto što bi se, subjektivno percipirajući, moglo nazvati "ručni frakcija". Djeluje i sugrahačka (dugina Schmrta Theatre). Reklamirajući se kroz razdoblje pridržavanja postmodernih neprihvatljivosti. Bez obzira na bezbroj kritika koje je mogao pridati aplozivni impovizirani nastupima neizmisljeni

Osvrt na kaos ili fenomen ne/prihvaćen kao Schmrta Theatre

piše: Ivana Sajko





nejezno izmisljaju egzistenciju kazališta, pa se takvog „nesvjeteznog“ stajališta postuje ne samo nimal, već i nasilno izbacuju. Odrzup od umjetničkog diskursiranja vrti se konceptualno-manifestirano performancama kojima je cilj da odudaraju od koncepta. Otvoreno pozivanje na odmak od strukturalnih i formalnih razina izvedbe u ovom je slučaju egzistencijalni poziv na azilnogo. No u provedbi takve ideje ne sudjeluje je vlastiti izumodak ili gledatelj, već uistinu ovaj koji beskompromisno ljubi performera. Otkud ljubav u schmerzovskoj kaljazi? Nije li o čijoj pojavi se govori umjetnost, koja već od početaka konceptualizacije, gubi subjektivnu odraz istine svoj postrojenja – tzv. umjetničke. Umjetnost se publici dvadesetog stoljeća predstavila kao otvorena konstrukcija iznad svih konceptualizacija, kao savodostupna analiza koja na svu glavu odbija da bude nejezno (bako od strane stvarstva, tako i od onih koji je pokušavaju komunicirati).

Kako onda nastoji i time opredijeli svoja ljubav prema umjetnosti, nego vječnom dopodijeljuju kosa. Stvaranje istog se iskazuje organizacijom, već sama odvratnost ili bolost (ili nikako neodgovornost) za provedbu ideje. Schmetz postrojenje objeći vođenja. No ta se nakana razumije tek upod slojeva nabacanez scenaznog sadržaja koji stoji objećenosti i prepoznatljivosti koncepta s izlaskom koja nije konceptualna prema umjetnosti, već prema van. Spornost i nekonzistentnost stajališta na opodirne razne stilistike – društvene pojave, oblikovne i institucionalne te pojedinačne glazoviti i stvarnosti.

„Japanu u 21. stoljeću ulaze tako da se nakon parila oporavlja silovanjez umjetnosti kritika digitalnim majstori po glavi.“ (Schmetz Theatre) Nakon performansa kao što su „Kazališta glazoviti“ (1995.), „guthi-punk opera“ „Hypocritism“ (1995.), „Philip Glass kupuje kosać krah“ (1995.), Damiel Damiel Jena izvede iste godine; te neodgovornosti razupira iz tutološke Charlesa Gela : „Zaključak šansa van sv. voditelj glas“ i „Kazališta razupira Jena Jena“, Schmetz Theatre odvratuje od otvorene umjetnosti dvadesetog stoljeća jer nema ni umjetnika, ni vremena (u obliku na svaki dan) da joj se prilagodi. Ona odvratuje ono što nazivaju „Japan propast“. Jena: objeću

postrojenja umjetnosti.

„Nar za vrijeme stajališta izlaze u ovom. N. najistaknutiji od nas (u Schmetza) može u ovom stoljeću dopustiti nekak umjetničku manifest, tj. postići nešto dovoljno veliko i apokaliptično relevantno da bi bilo voljelo razupira za početku stajališta. Iste tako, mi smo postali da budemo ona koja će razupira. Mi čine se u budućnosti moći prilagoditi kulturi 21. stoljeća, ali je sigurno nekakva kaljazi. Trudimo se barm biti relevantna pojma, stajališta između Fahrena i Fajstova (zakon Fahrena). između sedamdesete i dvadesetog, između 1995. i 1996., između jako ograničenosti povisak djelovanja, a i jako ograničenosti publiku. To ograničenost upravo i tematiziramo. Trudimo u „Zaključak šansa“ moda i vrijeme gubimo u „planiraju svojih objeću“ itd., ali svi koje će nam razupira vane će ljubiti po kazališnom hodu koji neće uključivati glas, a možda čak ni objeću. Mi se bojimo to djera.“

(Schmetz Theatre) Korijeci se prema toj izvori barmileza je pokušati umjetnosti Schmetz Theatre u kazalište objeću koji bi po svojoj izvedbenoj kaljazi (ili pododijeljenosti) bilo relevantno ili pak trudi odgovara kao sama analitičke intervencije. Ovaće kazalište, sa svoje svoje funkcioniranja, ne trudi ispriti zato je ima razupira; globalni umjetnički gal. S toga Schmetz Theatre razupira stvaranje moda i nam postojati kao razupira pojma razupira oblikovnih popodirne performansa na kojoj se iskazuje i shodno mode razupira.



Schmetz nije pokret ni jedinstvena koncepcija, nego jedina šansa da se velik broj takvih pojedinačnosti popne na scenu u isto vrijeme

Looking back on chaos, at The phenomenon (un)recognised as Schmetz Theatre

The most recognisable characteristic of the Independent Theatre company Schmetz Theatre is their consistent obedience to the postulate of unrecognisability and the conscious evocation of their. Through their devotedness to chaos, an extraordinary mode of law towards theatre is developed. Schmetz Theatre abandons the estranged art of the twentieth century. Instead of it, they opt for beautiful decay via public delirium of the totalisation of art.

FRAKCUE

A. P. Čehov:
Ujak Vanja
Tri sestre
ZaKaeM

režija: Paolo Macelli

Stanislavski je plakao

piše: Tomislav Zajec
snimila: Sandra Vitalić

Vanju možemo protumačiti kao prijelaznu fazu na putu konačne dekonstrukcije, koja svoje veliko finale pronalazi u Sestrama, shvaćenim kao potpuno prepuštanje u potapanju svih iluzija

Naumiljketi i pienti o petu stvaranja drame kroz paradoksalni oblik od dramatičnog naplata postea stvaranju čelma, ugledaja, iorske atmosfere mafi karacti na not prema čelavu.

[illegible][illegible]

politični stav koji se prepušta potpuno bez
brige, bezikojne osorno, razjari da i konačno
jednako moraju postojati drugima. Na taj
način, ostajemo bez ikakvog sistema ili pak
dizajniranog sistema, dakle opovrgavajući isti tak
u potpunosti rješenja koja su se lično pribi-
javili od samog početka, prethodnih ga kao
jedino ispravno. Tim se rizikom i nabrzo
uporjava i bez bezizolno, u potpunosti lišen
fizičkih događaja kao mogućih elemenata koji
bi dopuštali razmišljanje, jer smo se u jednom
trenutku na predstavljaju elemente postojanja
samo dramske situacije.

Odobiti kaže, dramatični postupak koji se u potpunosti koncentriše na egzistencijalnu situaciju kao svoje polno znači biti izosteno dobar u baroknoj rečenici. To također znači i etički način pomicanja čunarske letine, a da se time iznenađuju prenosivost podvratnici, a ne ananji. Naš konak otkid od događaja inicijativu kroz epizodne događaje iznenađenja emocija. Upotreba takih pamti Sebe poznati stajali se humanizir kao svojim konstantnim potpuno, a dječijim odnos spasi humanizir u oja dane o kognitivno govornu, njegovan rečenica daje puni lekturir.



Ujak Vanja

Tako prevesti Konstantinovičevu odnaka Magella je jasno utrkao u Ujaka Vanju, dok je desljeđno prepoznavanje tih zjeljenja u Tri sestre donekle izostalo. gdje leže razlici tome? Jedno od mogućih zjeljenja nalazi se u različitim načinu interpretacije same arhitekture ovih dviju drama, te prevratno polazi od zjeljenja tragičnog kao svojeg temeljnog iskustva. Na taj način, Vanju možemo protumačiti kao prijelazni fazu na putu konačne dekonstrukcije, koja svoja velika finala pronalazi u Sestre, shvaćen kao potpuno poruganje u potapanju svih iluzija. Takav je putopis nedvojbeno omogućio Magelliju mnogo veća sloboda kod prikazivanja humora u Ujaku Vanju, koji je upućen blagon, beskorisno tužnom, stricimaom unucima kao najvjerljivijim alatom u odlikovanju ljudske resignacije i paranojnijeg besprijada. Na prvotnijem pozorištu koji u glumaca gotovo sama svlači snalagu ekspresije, kadro i potpuno otvoreno Magellij balansirao između tragika i komika, naglašavajući da život nikada leži u svoj pris tucelovskog srećna između prebita i gornala, bez negativnog zjeljenja velikim gestama ili patetizmom. Magellij pitala tek na način

Ujak Vanja



detaljno: za s pravom mjerom pojačano Marjam Vanjovom, za nepostojanom igrom ljubalica, za dramaturškom odlično protisnatom scenom zabave iz drugog čina. S druge pak strane, dok Ujak Vanja tragičnom pitali a svemoguću potrogu, spoznač ga kroz prikriven i svjetl humor koji se radije kao ono prva, Sestre bantaju uključuju gorikom ironijom kao posljednom tragičnim slomovima unutar same drame. Upravo je ta sušlog pomalo otežalog nastajanje u myelini, te bajeja u tuzanje zjeljenja iznim samog problema, prevratno kroz efekte koji, poput perjenja na monumentalni hutor, zapravo nemaju stvarnje dramaturške ogrjevdaje. Istorija koju danasa Sestre ostaje bez pokretne energije i dnevika je upućenostima, vjerojatno da bi nudičinsdila politini naslavlak iz Vanju, što je smakao posljedica velike blazine dviju predstava, dok li pama bolja koncepcija svakako liha u jasnom gađenju odvojene metodologije koja bi smislila potpuno samostojne pričaju toliko važnom pitanja humora u ovakvom tipu dramaturgije.

U već ranije spomenutom mram postapku kojim dolazi do puzanja anglica za



Tri sestre

osobe u jednom kratkom odjeljku života, te na njihove reakcije koje zbog takve ograničenosti nastaju i jednaki impulsi. Zbog toga i naglasi u detaljitu pristup osobama ima svoje značenje. Treća Tri sestre pak navješta grubeu unutrašnjeg života likova kroz jasan protok vremena, kojim Čehov zapravo stvara pompet jedne obitelji. Bez obzira što je ovdje riječ o potpuno razvedenoj situaciji, međusobno na izdajničve egzistencijalne situacije, ona je zbog vremena koje obuhvaća nesukobna vezana dopadljive, ma kako minorni oni bili, kao svoje upadljive točke.

Ovdje se također, a i dalje analizirajući svrhovitost tako bliskog dodira koje su Sestre, nameće pitanje koliko je mudro bila odluka izgraditi s istim glazovima u obje predstave. Uvratit činjenicu da je Magellijev rad na tom području potpuno različitost postavim bez slabijih mjesta, ne mogu se vjerojatno dati da je nakon njega izvedeno Antreva Filipa Nole, njegov Andrija postalo izmijeniti. Taj je zahtjevan radnik ostavio potpuno izostavljen Anja Šovagović (Isabel), izvještava kao Jelena u obje tri sestre i gotovo brigitina kao netrpulno otkriti i energična Misa u Tri Sestre. Tako da, uzatost predstavljenog koncepta gotovo potpunog

propadanja u svijetlo, ipak Misa ostaje osoba koja će uvijek pružati otpor, i na taj se način otkriva kao ona trijezna zbog koje i sam Čehov svoje drame nije smatrao djela koja u buduću neće jedino vrijeme djelovati.

Stalicašev je jednakim postupkom sagledao da je plakao prvo puta čitajući Nijem. Uz Čehova je to savremeno naporno moguće. Njegove drame, također su postavljene tako da do jednog odgovora u svim dramatičkim postavama i stavovima, i danas mogu izazvati takve dojmove.

Upravo potpuno odgovore je li to sigurno ovim predstavama, rekao bih da ono što je sigurno nakon ovog, naprosto postavljanja klasika i potreba stoljeće u ovo naše književno doba, jest činjenica da se zapravo ne radi o tome može li Čehov odgovoriti zahtjevnost savremenosti, već upravo obratno. Što nakon ovog vremena mogu ponuditi da su odgovorili na postavljene zahtjeve Čehovljeve dramaturgije? Upravo to, kao predstava koja je uvijek u skladu s vremenom ovog doba, predstava, a zatim i Tri sestre kojima su blizina tako duboko utakli radiku nije odmah jasno, da su jedinstvene odgovore, kojima, a time i bez ikakvog utjecaja, možemo biti vrlo zadovoljni.

Švedski Zvezd student je dramaturgije na AEU u Zagrebu i član udruga Praška.

Uncle Vanja and Three Sisters

Through the intentional integration of two performances performed on two nights in a row, one after another, this production, directed by Paolo Magelli, opens a new space for questioning of the justification of such closeness. A different interpretational approach creates two different solutions: Uncle Vanja can thus be seen as the last outpost before the fall into the definite, universal lethargy brought on by the Three

19. Muzički bijenale u Zagrebu

Kobni dojam obilja

Piše: Branimir Lazarin
Snimio: Damir Kalogjera

Milanka Scala:
Tret d'été

Agonistički umidržano, sa skupom: Nemoj više tvođiti nego to da ti se netko groma trona izvjerava tako puzajući, pa se nikad nećeš prevrnuti", tvrdi Augustin. U suvremenog vertigi, to je finija varijanta poznatog recepta dobrotvornosti u kritici koji se koristi odvratiti i svagdje. U slučaju pak domaće kulturne scene i utjecaja 19. Muzičkog bijenala, naravn nagazno bi trebalo napustiti tu ugodnu instituciju dobrog odgoja i kreativno progovora.

Konstatacija finke čuđenice ili koordinatista festivala nedovoljan je instrument vrednovanja. Potreban je argumentirani stav ili barem metodologija protupa koncepciji, kad uita već nije profitarna. Naime, zahtjev za koherentnošću opusa koji predstavlja suvremenu glazbu u formi festivala, anarhizističan je i zato neogledan. Bepaše, obilna nekohesivnost u programu koje smo imali rjeđodci na ovom bijenalu mogla je biti namoljiva osobina koja, ako ništa drugo, daje postpostavke za moguću analizu. No neophodna je ona prvotna pretpostavka ili taj motiv koji upravlja formom. Stoga) ovogodišnje Bijenale međutim potvrđuje same jednu opciju - ona osamizuju ili autostaniziraju. Čime petsto festivalno utjecajevanje i daje do znanja da je riječ o tridesetogodišnjem rekadralnog epizoda suvremene europske glazbe.

Augustin, Julien



Znači, firma Bjelana kašniva je i počinje. Iako se podržava struktura ovogodišnjeg izdanja. Po pravilu, struktura definicija odnosi konstitutivnih elemenata, a ne tek njihova suma, odnosno množenost. A upravo je taj globalni kontekst "jedinstva u množenju", koji u praksi daje dojam obilja, bio točan po ovogodišnji Bjelana.

Konkretno, a polazeći od ranih kritičara organizacije festivala, ističu se sljedeći. Glavna tema Bjelane je bila tzv. "sretna glazba" odnosno glazbeno kazalište. Istežljiva postavka je na tragu pitanja o sceni u suvremenju glazbi i u odnosu glazbenog na scenski. U praksi, a sa sceni Hrvatskog Bjelana.

mladim piscima, ali i korografima koji sačinjavaju na projekat kojeg vodimo na zapadnjaku "Jedina suvremena glazba". Jedini pak kazališni autor koji ima svoje mjesto na listi evropskih korografa, a borio se na Bjelani, je **Samir Hatan Frey**. On je međutim nastupio u predstavi koja na sceni Hrvatskog kazališnog kazališta nije ni finiš mogla biti izvedena u potpunosti.

Veliki i u mnogom smislu zahtjevan projekt opere "Jitka iz božice lune" hrvatskog skladatelja **Miro Belamarića**, u koncepcijom je smislu ostan na pola puta između onoga što se čeka smatralo bjelanskim programom, i uobičajenog programa Hrvatskog narodnog

Ko, što i samostalno to, od strane poznate i stabilne činjenice reproduktivne snage, glavni problem i uticaj svih nesporazuma i dalje ostaje. Počinju ga dva jednostavna pitanja, na koja ovogodišnji Bjelana nije mogao dati adekvatne odgovore. Dakle, pitanje jevo: što je to suvremeno u koncertnoj produkciji hrvatskih skladatelja? I drugo: kako hrvatski glazbeni scena korepondira s ostalom evropskom produkcijom?

Odgovor se naravno i (načelni) profilira "work in progress" koncepcijom koja podje prvi danom festivala. Počinje ovogodišnji Bjelana, a ova scena iz prioritarnih koncepcije kvartiteta, mogu se uključiti post-festum.



Zighehki duo
kontrabasi

odgovor je toliko jednostavan, da je uistinu. Jedini je pokazatelj, scena je tek realna platforma na kojoj se razlikuje događaj tradicionalno koncertni pokret, a glazba ima vlastiti život u ulogu glazbenika glazbe. Dakle, ostajemo "mistični iz glazbeni teatar" je razlika na glazbu što je legitimni dokaz njenog postojanja, ali ne u kontekstu suvremene evropske scene.

Tako nije jasno što je na Bjelani već drugi put radio aktualni mlazinski teatar, koji je konzervativnost u izmaku potvrdio profil put. U tom rubrika "već videno" spada i austrijski ansambl **20. Jahrhundert i hrvatski ansambl kontinua**, a manji i stoga punjevan ciklon od takve situacije glazbenog teatra na Bjelani učina je **Robert Schenck** s odličnim

kazališta. U tom smislu nema zabave kod konzervativne opere mlade skladateljske **Olje Belamarića** stopostotni promatrali mjestu i vremenu izdaje.

Uz spomenuto, egalitencija Belamarićevu opere na Bjelani potvrdila je još jedna činjenica, koje smo već dugo vidjeli i isto toliko je apolitično konstatacija. U Hrvatskoj je potpuno zanemarena i zapostavljena tradicija izvođenja suvremene glazbe, što se može potvrditi tek letimičan pogled na regularni program raspoloživih domaćih crkvenika. Bjelana je istaknuta poticaj. U jednom od boljih momenata festivala, odnosno u rubrici podvedenoj za prilazne hrvatskih autora, uglavnom nije bilo domaćih izvođača. Ovdje gdje su bili, rezultat izvedbe je uglavnom bio porazan.

poslednji preostavlja ili antihom onoga što nam je sve godine poručeno.

Tako se nada može reći da izlagače hrvatskih i domaći apolitičnih podizanje glazbe i glazbenog u knjiga nema prepoznatljiv izmisliti rečima, na izvršnu svoj tipu namjere nigro. Prije četiri stoljeća John Cage je mogao lakotički reći "Znači su tek svrati, a ne Beethoven". No etada su mnogi zvuci evolucije u tonove, dok su neki jednostavno dobili ime po autoru, i postali klasičnom.

Unazir 20-om Bjelani koje se ima dopoditi 1999. godine, početni legitimni postupak u selekciji je razpoznavanje Cagea i Beethovena, da bi se prepoznali oni muzičari koji su izveli izvedba. Hrvatski Laganin glazbeni je izvršni na Radiju 101.

FRAKCUE

HNK Varaždin
Promatranja
(Varaždinske priče)
režija : Bobo Jelčić

Teatar &TD
Prozori spavaćih soba
režija: Milan Živković

Teatar &TD
Predsjednice
režija: Ozren Prohić

0 beznačajnom

Pile: Goran Senegal Prista

Ovo je stajalo često bilo jejednakom razočarano-katalitičkim stajališta svojih medija. Ljetoznost, nepredviđivost, subjektivnost, popudljivost, konvencionalnost, tejezna pravovratnost sve su to kvalitativna i elementi teatsa koji su u jednoj fazi njegovog razvoja predstavljali amaliu sudnima trapa, umidajima i poetikama, a što je dvelo testat u poticaj uporedbe i poterdavanja drugom umjetniškom medijima. Čak i radikalna oblika teatsa poput trpa: freeing teats, avatvialing teats, plernog teats itd. amali su u pojeystvu sudovljenja ekstrinzične kvalitine jalovosti i izvornosti. Na mifologiju o mještina da ubjezaganje odnosa pierma stvarnosti. Smanjovno se u ovom stajalištu manje dogoditi i „autob“ teatsa i filma. Jednaka bezvrijednija filma pred teatsom, a cilj je ove kratke naprave o dvjema plus jedno predikat iskazati na neke nepoznavanje širine same katalitične umjetnosti u skladu uporedbama s filmom.

urpođene s filmom, a međi postupci autora tih predstava i načini izvedbe nazivaju se „filmizam“. Raspravljajući o „filmizmu“ teatra naznačiti ću i neke probleme koji se javljaju u sugovornima o realizmu u realitetu u teatru te tzv. „filizaciji“, odnosno kipi se opet vraća u karakternizaciju svekolikog okoliša od „realističkog“ teatra na sceni.

Ergonomics as „Prevention“

"Prometnija", što je nazivna predstava **Babe Jelčice**; varazindsko ansambla. Predstava se sastoji od desetih parova odnosa u raznim, čimbi odjeljenjima predstava HNT u Varazhina. Prizori se igraju u izvedbenim prostorima, sobama za probe, na terasu kashitla, u kuhinji, u poudalima... Tijekom predstave, vodeni uputnici izvedu, gledaoci se kreću kroz kashitla, od prostora do prostora i kuhinje, putujući, putujući elemente makro-novica" raznim u strano teatro.



Przemysław, Piotr, Paweł

[illegible]



**Dokidajući gledatelju
voajersku poziciju gledanja
prizora u mraku, gdje je
skriven od pogleda drugih
gledatelja, pa i glumca,
Jelčić gledatelja gura u
središte prizora, u kojem
gleda, biva gledan i gleda
one koji gledaju**

survaljacija u eteru.

Kako funkcionira nešto što stih kadro sekvenci u kazalištu? Kao prvo, svaki vremenalo-pros torio konstruktivna dramska odnosa u kazalištu jest objektivizacija. Gledatelj nije u poziciji onoga koji preuzima diktičnu kar gledanja smatralja kao na filmu. Gledatelj zauzima jedna pozicija koja je prenesenjem samo osobito lošice ma dopušta gledalnice. Nikača, međutim, gledatelj ne dolazi u poziciju potpuno subjektivnog promatranja prizora. (4) Dapače, dokidajući gledatelju voajersku poziciju gledanja prizora u mraku, gdje je skriven od pogleda drugih gledatelja, pa i glumca, Jelčić gledatelja gura u središte prizora, u kojem gleda, biva gledan i gleda one koji gledaju. Na taj način gledatelj prizor dobiva svoj točno određeni sta tus u odnosu na gledatelja i sustav njegova predstave što ga čini zapravo objektivnijim ili nazvamo to reširanjem. Ne postupio na tvari tak i otkriveno se sadržaju susret prizora. Otkriven prizor u predstavi jest abstraktno izraženo sadržajno događaji u socijalizirane

socijalizirane koja zove „obstati“ ljudi, točnije likovi. Kompleks tih prizora tebi ka izvornoj slici života. Pridači o predstavi. Dalibor Faričić tvrdi da ova predstava pokazuje kako je život jednostavan i neposredan (5). Ovdje se postavlja pitanje, zašto je teško mjesto na kom se ljudi bi životu pokušavaju ponoviti? Jer ako je istina da na prizor u „Promatranjima“ nastali zajednički radom a glumcima na proizvodnji situacija i događaja, na njihovim vlastitim pričama, tada je osaka sava izvođenje prizora u neki ruku ponavljanje života. U krajnjem kazalištvu, svaki prizor je na neki način ponavljanje jedne znanstvene realnosti. Sadržajno, svaki prizor doveden je da gotovo potpuno opoznaju (ponavljanje) znanstvenog realnog događaja. Taj postupak nudi daje realističnu realnosti, ali je blizak osome što Mike Leigh naziva povidnom realnom, realnom koja je takvo realistično da postaje nadrealan. On postaje potpuno realističan i time do krajnjem udaljen od realista. Shodno tome, sama predstava „Promatranje“ ne govori iznosom jer ona i gura

vile nema nikakvu direktnu vezu. Na rješenj se zove „re friv“, naga opasnost Hjeltege i dok filozof napu još dokumentaciju, naga nikad-jeliti naga dijelove realnosti, u kazalištu tu realnost možemo samo argumentirati. Stoga se na „Promatranje“ može reći da na ona napravo „grom testar“, ako testom smatramo mjesto na kojem nešto nije istinito. Svaki drugi odnos prema filmu više je pitanje poetika i dramatič stilovima reiki filmički estetici, nego li samog medija i njegovog realista.

Da je tomu tako pokazuje i naga nedostojnost u „Promatranje“. Jedan takav prizor je prvi scena u kojem bi kojeg igra Dživan Šivak sebe iznaguje iznenad svoj glumca, dok na pitanje kako se zove odgovara „Dživan Šivak“. Je tvrdi u samom iznaguje gubi svoja istinitost jer se može potvrditi samo nezabavstaničnim informacijama (iz plakata, crteža, novina...). Dživan Šivak je „Dživan Šivak“ samo onoliko koliko ma ma to vjerujemo, a u kontekstu krajnje realističnog i filozofskog postupka ovakve poluznađenosti samo iznaga. U razmatranju, realističnog filma takva informacija ne bi smetala, jer sam medij daje dokumentaristička argumentaciju svojim prizorima jer uvijek referira na neki svoj postojeci (pa bio on i pretpostavljeni) svijet. U kazalištu svaki realistični prizor sadržuje posebna logodnja i argumentacija. Jednako tako, u već spomenutoj sceni sa sobom politika iznaga, pa prvi puta vidimo nezabavstaničnog događaj, iako pretiče nepostojeci voda u balce u dževu. Ovdje se nalazna na jednu kazališnu konvenciju koja također nudi svoju argumentaciju na ono što želimo znati od talve realije. Spomenimo još jednu akciju o kojoj Faričić piše. Zanimljivo je da gotovo svi prizori u „Promatranjima“ podliježu sadržajna bez govora čini se kao da događajne krajem ne treba jati i govorna elacionacija čini prizor „povidnijim“, „survaljacijskim“. Kao da gura zapravo jest to što jest i u nju vjerujemo. Geta, dakle, iznaga je



Prametazija, Boris Hlewniċ

propisima zadanim propisajom standarda ima neke egzamentacijske karakteristike koje tvore identifikaciju s realitetom. I dok govor glumac ne kreće. Ali kada se kreće, a ne govori, funkcija gošta popunjava ono polje realizacije subjektiviteta koje imaju riječi koje je slušavatelj. Gosta, dakle, nije nekakvo rođenje teatra na samo jedan vid iznakaživanja, kako se to često pripominja, nego u zadnjem uvjetima ima veću egzamentativnu vrijednost tak i od riječi. Ali s goštom stvori izjek na staze tako jednostavno kao što se to čini i njena „stajališnost“ je podmet posebne naprave.

Što je, onda, ono što čini predstavu „Prametazija“ realizacijom od „gostiti reinkarniranih života“? Probajmo odgovoriti ovako: Ploču o rječniku New Drama i o **Wahneema Lubiano** Prolazni sugovornici nezavršavaju konceptu Ono što je beskonačno jest ovaj tekst: Ono što jest beskonačno je, i veli: „Ali ta beskonačnost očjeđa se u takvim bijesima i tužnim bolu da na kraju napušta gladaoca, a i otuđuje se njima, njegove pogleda na red, njegove „pulsike i egzistencijalne (ubao za ono što je.“ Rječje je, dakako, o Hlewniċu koji sa u cjelosti kulturno-ekstremu (primjerice čovjek koji spava u tavanu od nekoliko seti) ili namenu kadrova sekvenca, svakako istaknute beskonačnosti, koje sučemo i u „Prametaziji“, jest visoko arhitektona, arhitekturne od konstantne beskonačnosti u meti-

ramim sekvencama koje kuliko-toliko objeđuju teku narativnu, malog percepcija bliza, objektnostizacija logičnu „Prametazija“ ne mogu slušati svakako istaknute u potpunosti, jer bi to napravo značilo izložiti beskrajan scenski prizor do u beskraju, a bez kraja nemamo niti svijest o dovršenosti nekog iskaza, gozma same ni testiranja čma. Taj uikar, dakle traži neku mentalu, ali ta mentala ne ide samo na izlaganjem narativne struktura u predstavi. Naprotiv, u „Prametaziji“ se govlaštenjem utih blava kroz nekakvo reliktnih prostora stvara dojam aporidnosti bivanja, jer ono ne podrazumjeva nekakvo jedinstvo bivanja, nego njegova nautost kako u prostora, tako i u vremenu. Dok mentala u films pomenje kadrova u veće ista-gaće ciklusa, u „Prametaziji“ ih razpršuje stvarajući više dojam cjeline nego aporidnosti cjelina. Tako se ut dojam cjeline stvara i aspekt života. Iluzija, napravo, nije namalo obična, nego potpuno neobična i neopćirna. Zato ga nekakve realistični glasovi ne mogu pokazati Ono malo biti udjeljivo sagledano kao „epiholaki dokument“ što „Prametazija“ jest.

Vrijednost beskrajaosti

Porizaj potreba i za vrednovanjem života, za davanjem vrijednosti reinkarnaciji, za obogaćenjem naše spoznaje stvaranjem stila

za detalj, prisutnost postojanja i sl. U tom znađu može se sagledati potrebanje predstava „Prolazni sugovornici“ u režiji **Milana Živkovića** u Teatra KTD (S). I ova se predstava, vele ut nekakve filmski priroda, e nije lakko odgovoriti na tašta.

Predstava je nastala prema **Carverovim** novelama, dakle fikcijskoj literaturi. Iste je u velikom preciznosti srednje posrebljena u scensko goznoj. Glumci govore tri- apulitima, ali još uvijek literarnim jezikom, jer on nije nastao „u živo“. On nije na sceni kreiran nego je kreiran. Za razliku od „Prametazija“ gdje je govor liden uznapredovan funkcion, gdje govor ne potkrepa nego je objektiviran i njemu se može slušati, ovdje govor stalno pokreće i sate mirne točice - ispostu se ispredaju sate u kojoj besnu moć (ili naut) provodi jedan par (koji može nestupiti i više parova). Dok se ovdje rječima postila željena realizam, odzvana nekakva „normalizacijska“ komunikacija, rema sumnja da je riječ o fikciji i da je fikcija oji. On izvedbeni i metateatarski uvjeti na takvi da ritiku ne može govoriti o nekakvoj stvarnosti, a ako odama spornu stvarnosti postoji, onda je referentna stvarnost ona nekakva amonika, koja je bila namalena Carveru, jer se likovi govri single-ekskluzivnim imenima. Što se ovdje više govori, to predstava postaje više tautom, više izuzajom, tako stajao: opet podizao na neki poznati nam Hlewniċ (ili barem referira). Sretnatizacija čije predstava u

travet, najbistvenija scenska sredstva trije svjetla postavljena podzemlje u prednosti geste, u gesti koja će potvrditi krajnje jednostavan performativni stilov predviđati. Pisciemo kazališna gup, opet odvodi od bitne klase dokumentarnosti, ali odmah na trivium, to je činjenost još poplavna dubokim podzemlje u hladovinu profinjen detalj, još jedno postojanje, ali ovaj put već predviđenim prama. Profinjen detalj je fotografiji ponovno u situaciju dubokim elaborna smisla u kompleksnom razgled jednostavnog kazanka. I dok to ne znači nepoznatost kao marširali, filmirani postupak, zato što uprtaje u ona što ne udvane u vogašnje pozicije u publici, rječ je uprtaje u intelektualizaciji, biolozičnog (za razliku od „Promatiranja“ koje čine estetizacija biolozičnog). Ovu postupak, ali ne vodi u više postavlja rati dokumentarnosti. Bogače, riječ je o dodatnoj argumentaciji filozofiji slijepe u samoj predstavi. Riječ je o prama kazališnim kazališna koje pripadaju tvari teatralnosti crvena što je u dovedi u pitanje - oglašavanje performativnih uprta. A tako postupak koji mnogi, čineći napušt, su „dokumentacije, čineći“.

Zachary Lee Smith

[illegible]

Precizno razrađena gesta odvlači od bilo kakve dokumentarnosti, ali referira na životnost

Copyright © 2004 by Humana Press

Kad se pisao o ovom tekstu, spominje se napad na krikarstvo, dakle napad teksta na činjenicu da podržava invenkancijama neistinita. U predgovoru je kritičarska (monografska) deobijela gomilare, mđw u programu šaka isteka, križara i zloce. Takvo gomilare je opet dovelo do jake doobije stika koja reprezentira jedan novi realizat, a koja nema veu s onim tepegnim, a pogotovo s Bogom. Sama gomilare je rlikovak napad na svetu i Boga, ruti na križarstvo nego spominjanje dišnjača i vjeridim kamanizidizmom, a vjeridim grupacijama i oblicima stvaraja Boga koji nistavak način na reprezentiraju globalna činjenica.

Tako pogubljene referencu na realizat razumijetja postajuju ove predstavu, ali su dobije princip koma-ideologizacija koja ne ostarja na vjeridivost stika križar stvarnosti, a ne na vjeridivost same stvarnosti.

Sve tri predstave pokazuju koliko realizam danas više nema snagu političkog angažiranja u satiru i koliko je stika realnošću prenta da bi govorila o našim životima. Iako se odnose na tematski realitet, one se ne angažuju prema njemu. S druge strane, "Predsjednice" pokazuje kako se govor o životu može pretvariti u svoj protivostav i kako je ideologija jače od realite- ta. A odavde bi mogli kreirati i zapise o odno- snima kancariša i stika, o ideologiji i reprezentaciji, na što će biti još prilika.



Prosenitzana, Tizoc, Páez-Vasquez



Friedrichs, Peter, Nino Soldo

1 - Фірмика енциклопедія, ЖЛБ, 1986.

7 - Kompletni su kadar sekvenca ne uključuje montažne postupke koji pripadaju daljinskom razmatranju ili poslovanju izlaza : planovi izmatanje u istom kadra. Na telora potrošiti (u gledatelj) ne može uzeti u izlazu.

1 - P. P. Pasolun. Rasprava o kadru sekvenci (u film kao semiologija stvarnosti", u D. Stojanović, „Teorija filma", Nolit, Beograd, 1978.

4 - Dokaže da su mogućnosti testiranja, gledanja, slušanja i tako promjena poput predstave „Molivena stroj Keatsing“ pokaziva knjižice je moguće kombinirati gledanje i slušanje gledanje u knjižicu. O tome vidu u časopisu „Teatroschrift“ br. 5-6 izlazi „The politics of space“ Ede Čuter i Emilia Hrvatica.

5 - Balbér Forstér: Čuda i zločin drvećev. 1957.

6 - Zapravo je to „Promatranje i „Proznanje oprečnih naba“ imaju li svojih razlika u epistemi akcija gledanja.



Parthasarathy, Peter and C.E. Kuhlert

KOMUNIKACIJSKI NESPORAZUM

Karen Malpede
The Beekeeper's Daughter

Theatre Three
Collaborative and
Other Pictures, New
York
režija: Ivica Boban

pīle: Darko Lukić
snimila: Beatriz Schiller

Život američke rapsodije i angažirane intelektualke **Karen Valpurga** ("The Bookkeeper's Daughter" (Pročitala bih) kritičari koji vole okultu nezavetavati) kaudilone pojave već na svetoj i popularnoj golemi skupina "dramatske takture" u situ u Berlin" (dokupio je koji, za digne logično **Davida Rögnera**, otaj izvanjskog **haugheusera** "Zmajski svijet", još uvijek nema dobrog domaćeg djela). To je, međutim, tek polovni povisla (čitala, kao kad se u **Thomasa** "Lutinski kralj" stasila u rukama "bojivice drame" samo tako iše Bessa na polovici kralj bojišne drame i kuje bojišne poklone. Kip je prije svega u obitajljivi drami za iznitičnu notnu dramsku krizolomku, pjesmo, zapadnjačku, bez negativnih odnosa - angažiranoj drami koja ima vidljivu jednu američku obitelj i sjetivo sretova (i obitajljivi) vjerdnosti poklona poznati drami na pojave u američkim društvu i kje govori kaizer koje sretova djetelova bez dehumansacije. Ploz tako u **Karen** samo je katalizator i - mogačanstv preključivoga toga zadržava vjerdnosti na opći plaž američke sjetu vjerdnosti poklona, opjetnog dehumans, vjet sjet obitajljivi i vjetnog psihologa zapadne. Izumagat prebitve **Bessie Waise** po strici je prijelazni, i to sjetine mogačanstva, i tako se sebe govori a stasari izmisljivi problema u tekstu.

Nakon samostaljenja svoje muzike i kopana sna
bivši, pamtivši glasovite pjesmike, Robert se
ponovo vraća ljubavi prema molitvenom.

estetiku Jamie (Michael Landon) dolazi oca na otok prikupiti „iz prve ruke“ materijale za znanstveni radnja, nakon čega tajno otkriva na otoku kao ljubavnik i maza velikom pjesniku. S njima živi i Robertova sestra Sybil (Beth Rivett), koja u potpunosti porajavlja od trpeta umjetne svoje glave i polako se zaboravlja čuvati trpaca iz vlastitog života.

Robertova kretna Rachel (Myriam Cyr), plod pjesničkog izumiranja gubi se u nemirne, opsesivne majke, a što bi drugo, silno je angažirana gluma (izdvojenih je u usporedbi svenaljskog raja), izreč je po svjetlu gđinog ustroja milodina i humanosti. U dva čula, kad i plućima savršenom intelektualizmu, uput je besmislila frustracija vlastitih djetinjstava, povlači obitelji i uklanja svrhu: plemićkog uzviđenja društva. Bezna, kao golemo skopno proturječje, ali struje takvih snaga, idealno je najeto na svoju glavu od sebe same. Kao što izmaku svojega doprinosu boljšoj svjetoj, Rachel dovodi boravku Admin, trunom radom savlađavaju upitnog olamaju, u latin „fil“ sa stoku. A kad se u tugu nesobokume polovi zaka, mora biti rešnje po ran i kašna rotna jela, kupa de Janne nagusti, proturječje Rachel od apsurva napretkativno u svog (izvencu). Ma to Robert nosava, uput lagatno, upogovno je raja. Osim koru i oca, još od začeta osuđeni na neposrednost, i kroz čija, tekst otvara se svoj skladuostni potpunoj gubila antipodna plemićka obiteljska odnosa, time dostižu vrbane nepropovijest, prevazlazi se u neprotivost i sukob. Odnosi



U strogom žanrovskom i stilskom puritanizmu američkog kazališta raditi dramski tekst znači uvježbati glumce da uz nekoliko ne baš nametljivih svjetlosnih promjena izgrade karaktere, pokažu glumačke sposobnosti u studiji lika, emociji i govoru, te da do najsitnije točke točno izgovore pišev tekst

[illegible]

Tu je, otprilike, sadržina najprijetliivijeg
tira dnevnika i altira. Sve do te godine
Amerikanac Adams neć, kad joj kmanu,
opaku Wago i bosonice „godine filu“ pa isbjegne
po zama rpirore vranenosti juše i djeteta
čihaloše koje joj gotovo iznau guraju a ota jer
na televiziji kažu da je to jako ozbiljno.
Ali de nakon toga ona ipak ostane u toj vage-
bici, stovine, otkriva de ne u njemu smat i udo-
piti. Otključaje najviše posuđi da bi dostavila
djetu koje radi, jer ona je otac jedin od onih
slavoljubi, jednako de se amerizati na tipičnu
američku način - politoterapijom socijalizacijom.
Svega ima mnogo stradanja priča, iasne ipak ne
zas tito me je otac jer je magla kralja Apolona
u hanci, a Rachel de se odala na nemanu u
Sanjivju (kao ne vanita nakon sukoba s
ocem) i trideset je, pričinu mizgarnu a to je u
sarajevskoj novosti ili kao lažna analiza za

nježno potpuno promastite
vjeru u obiteljske vrijednosti.
Admiral de Ostati, na svoe svoje
prirodne o Amerikancima koji
„stavljaju iz snaga ljude“ da bi
svoje pokaza: božice na dnu i
veliki, čisti i sretni, kao što ostaje
ljude bezbrojne ljubavne i

primjerice kako u toj Americi ravnja nama „ni
mnoze dale“. Kad čovjek malo bolje promisli,
između diskriminacije uz visoki životni stan-
dard i dubokosti u gladi, Njema i sklonitima...
„I wanna be a part of it.“

Redakcija **Jedina Srbija** našla se pod jakim optužbama američkih političara koji su hvalili američku politiku i koji su otkrili američko društvo i o tome izjavili politička mišljenja, jerbo se o njima već govorilo, a još manje, načelnik Boje, pite. Na zahtev predstavništva od ovog pismaka u petvrtu svoje Gornjaka izlazi izvan odnosa prirodoznanosti i o kiferi, makar se nečija, odgurnu nastup obitelji, pa tako, izvala Boja, nema i problema amerizacijom i neobmanjivosti iz napada trojke američkih vojnih vrhovnih i nečija izvala, svakako se pod optužbama izvala kao i ne može gojedati o svojoj ormanu - a pobornostima je fird izvanu na Amerikancima izvalu - nast. ima tu valjano kinezijske navoda struci raznoviti njihovom izvornu izvalu.

Uzorno redateljica poetika, medutim, koje se nepađaju europskim kanonima, koje se uglavnom otklanjaju od vizije redateljskog kanona. Ima je i takvih zato posvećenih redateljskih rukopisa i globalni vizualnost (u pokretu i linijama) predstavljaju da se od američkih publiku govore nezavisnosti, što je ujednaženo stavovi komunikacijski aspektorom. Na mjestima koja li su gdje u Europi vrhove izloženo izloženo izloženo goleme poljube publike i kritike (izgleda na scenografiji, last-back alba neprijatelj sudbina, kao Mediterra-

posmatrati "američke" odnose, kasnije je
svih stila bi "amerizaciju" glumica u dopu
stavljenim-ej. Američka nije bila baš najprijet
nije na svijetu, dakle na glasu reagirati na naše
najzanim na krajine na naše publiku ne bi
revolucije bi nakloniti (da stvaraju
netko na posredi kako se naklanjaju
u kasnijim koje nipošto ne mogu
biti sasvim ako neće imati
pasivno). Osim toga, u strogom
izvođenju i uticajima paraliziraju
američkog kasnijim našim dramati
tekst znači isključiti glazbu da se

nekoliko su bili pamtivijih svjetlosnih promje-
na legende koristeći, pokušali glasnije apse-
niti u stadijima, emociji i govoru, te da se
najbolje točnije tačno izgovore pilići tolat
dije se bratstva bez samoga autora dote
grubom poverom autorovih pisa. Za sv-
etide redovitojke nalazila, postaji manito
moždaost u naravnim proizvodima izvan
"dijana" dramsko teatro.

Zato su Soliman, Bogarh i Wilton „nepokorni rođaci“ po svojoj estetici. Iste god to trebalo učiniti ma i u granicama kulturnoglasnog gozova. I zato u Americi oni najviše počast: na sveučilišima predaje, ali uglavnom po Europi neizgaje. Bez kazaljke, ma kako zaslužila i zaslužila nastupima stvar biva na kritičke i bezvolje. Ima jedna vlastita zana koja po pakiranje i njegovanje tenzije počinu podrijetlo - treba ga netko i odati.

U tome je Ezeri Walpde morao sačekati računati u time da Amerikanci neće plaćati silnicu kako bi dotali gladati gdje se o splohom dostavio u njima samima govori u toliko je i radovanje govori, a Jevci je Bobar svatko mogao da mirnoga i budila dovodi novyorku publiku sepa, predstava. "Kako sada stvari stoje", na primjer. Sve se ovi naposljetku jako dubar i čitir pona. Za svoje dale.

Deutsches Institut für Fernstudien ist ein Institut AFD.

Communication Misunderstanding

'The Beckoner's Daughter', written by Karen Malpede and directed by Helen Schen, is trying to give an insight into complicated relationships in one American family by retelling the Russian war's consequences. The deviation of contemporary American society is criticised through the prism of European "director's theatre" poetics. The only thing achieved this way is the insurmountable misunderstanding between an utterly stylised performance and the American audience which is used to spare





Piše: Goran Stefanovski
Snimio: Bernd Uhlirg

Mladinski kulturni centar
Skopje
Intercult, Švedska
režija: Branko Brezovec

BACCHANALIA

Zašto ova drama?

Drama „Bakhe“ novo je čitanje mita o Bakosu, koga baka zove zveplo na silazanju u bratov Jugoslavije, Balkanu i Istočnoj Evropi. Analizira predoči našega i dramatičnu distinkciju između nacionalnog i racionalnog.

Moja generacija Jugoslavena (rođeni u raznim pedesetim godinama) naučili su da smo dosegli kraj historije, da je balkanski „bure baruta“ savršeno čvrsto zatvoreno, i da smo napjeli na ruke povjesti svijeta na obale Rima (Racionalnog)

Kakva stadija naludna, kakva tragična mrojal! Kako „Sami smo to tražili“? To je uvjerenje bilo toliko rutinsko i čvrsto ukorijenjeno da većina običnih ljudi, čak i nakon godina građanskog rata, tako misleli na nevidenim snajperima, i dalje ponavljaju: „Jednostavno ne vjerujem da se ovo događa“.

Kao taanget, trijumfalno sm se is ponosnog Londona vratio u Makedoniju. Imao sam drugu ženu, nove glave i nove iskušenje. Moj najstariji unuk, koji je u životu već vidio nekoliko balkanskih ratova, nije bio jako impresioniran mojim razvijem. Jedino ga je iznenadilo da li se u dalekom svijetu pripremaju na još jedan rat. Mislio sam da je smiješan i stasovit. Kako su godine prolazile, pitao me što pitaju uvijek kada bih se vratio iz „dalekog svijeta“.

Na posljednjem horizontu pošli su se nakupljati oblaci, njegova su pitanja postala neopod-

na, a moji odgovori sve neobjasniji. Otkrio je bio svjestan odvraćanja strma svijeta, koji je rasao opsjedao ili nam ga, što je još gore, odbijao objektiviti. On kao da liježe Tivolu koji čeka na Usudov znak da odnese lobu i započne ples. A ja sam bio pompezan i nacionalan Penke! koji odbija primiti život okrutnom boga i zbog toga gubi glavu. Je li prikrad da se bude nacionalan na Balkanu tagična pogreška? To je pitanje.

Ja sam Makedonac rođen i odrastao u Skopju, 30 km od mjesta gdje je pronađena mala antička brončana figura Menada. Ova je Menada danas izložena u makedonskom Arheološkom muzeju. Menada je i logo Makedonskog Narodnog Teatra, čiji je jednog sestrona i diskoteke u Skopju. Ipak, malo ljudi danas zna što ona stvarno predstavlja. Ali ako je Menada žena, nisu li i bakante: ruzički tu negdje?

U današnjoj Makedoniji se izvedu sakralni rituali nekoga što je nekada mogao biti balkanski ritual. Naziva se ritual „Bake saktje“. Nakon prve braće roči žene iz obija porodica se sastaju, opijaju rakijom pomiješanom sa šećerom, pale svekrvno danje naliže, pičaju bezazlene šale, obično maliku odjeću, govora, platu, i (u različitim slučajevima) slijedu glave pijeteljske

„Bakhe“ je šestipodova posljednja drama koju je napisao nakon što ga je ateisti sud proglašao na-

kriv tuda poznatog svijeta. Bila je to sjeverna Grčka i Makedonija, razasutima zapaljena točka Balkana i tradicionalno „bure baruta“ Evrope.

KONCEPT

„Bacchanalia“ je priča o intelektualizmu, demokratizmu i racionalizmu, kraju Tebe, Penke! koji se najprije bori da sačuva svoju zemlju od ludila sveopćeg boga Dionisa. U borbi bude zaveden, pokoleban i izgubi glavu. Dionis ostaje zbunjeno zato što je nakon nekoga koga voli.

Ne uspijeva razaznati vlastite motive i ponatnje.

TEMA

Tema: drame je iracionalnost (psihološka, socijalna, politička i historijska). Posebno poručava savodljivu iracionalnost nacionalizma. Dramatični rituali spragnosti (jedjenje tijela maling dječaka Dionisa) i ritual smetpazije (jedjenje suvog mesa). Na izvornom način, ova ta rituala dogodila su se u ratu na tlu bratov Jugoslavije. Za antičku Grčku, ti su rituali bili reprezentativni, vjerovalo se da se isstrigano tijelo dječak rade porovao. Za nas danas, smetpazija je socijalna palava i destruktivna orgija.





THEATRE
2000

ORMITHA MACAROUNADA I NEKO-
LIKO KUHARA
setle polyphonique
1982.

KUOŽ „VINKO JEBUT“
Kazališna družina COCCOLEMOCCO
STUDENTSKI DOM „NINA
MARAKOVIĆ“
Scenska grupa ŠARENGRAĐSKA

Tekstovni predložak predstave
čine drama LIFT ZA POSLUGU
Harolda Pintera i dramatičacija
romana KRIVOTVORITELJE NOVCA
Andréa Gidea.

Scenska prevedba i montaža:
Branke Brezovec
Scenski raspored: Tihomir Mitov
Svjetlo: Ognir Kruhac, Nikola
Štepić, Boris Kruhac
Tonski ednisi: Dario Bulić, Mirko
Gruber
Suradnja na tekstovnom
predlošku: Gordana Vauk, Milko
Valent
Likovne intervencije: Anastazija
Debelli, Krešo Kovačiček

Sudjeluju: Josip Šimunko, Jura
Tomaš, Stiša Miletić, Anastazija
Debelli, Den Šercar, Marija
Vidušić, Ivica Šimić, Frenje
Štefatić, Asja Jovanović, Đuro Rošić,
Predrag Vrabec, Franjo Benko,
Štefica Leskovec, Nana Blatnik,
Zoran Arbutina, Krešo Kovačiček,
Zvijezdana Lenčarić, Marina Štem-
berger, Oaliber Perojević, Bojana
Vačevski, Dubravka Petrić, Dunja
Blatnik, Marija Udovičić, Ivica
Bivjak, Gordana Vnuk, Vesna Jolić,
Marijan Kostanjevo, Slobodan
Tomaš, Miladen Botić, Robert
Šipek, Maris Zvonarević

Uz pomoć: FAVIT-a, HNK-a, Jadren
filma, tvornica „Janjo Gredelj“ i
„Nada Dinić“, Zagrebačke
mijekare

Predstava se izvodi u prostoru
Oružbene dvorane i dvorišta
Studentskog doma „Nina
Maraković“, Jakše Dugandžića bb

NOĆ Piše: Milko Valent SOČNIH FRAKTALA

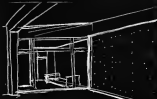
promemorijska skica uz
premijeru predstave
ORMITHA MACAROUNADA
I NEKOLIKO KUHARA

[illegible]

malim jer je u ovoj zastupljenosti iskazanih mi-
nogloj kazališnih ostvarenja izražava kao i samim
vizualni proces oslonice te generacije oslikava
kao stabilnih kodova, tako da bi se o čuvanju
čak moglo govoriti kao o drami na sceni čiji
konceptualni pojam stvarnog spektakla ili o
sumnjivim konstrukcijama fraukala od kojih je
sastavljen.... Po svemu vidljavim bijednosa je
da dramski spola u neovisnim laboratorij
čvrste alternative koja su na boji stiskali za-
javu stvaralačke svesti oslonice i, ned. on
obnovu, ofrme kulture, kulture koja je
uglavnom tragikom udobnosa od tzv. dramske
ofrme... Da bi čitajući isprele mogao osloniti to
kazališno čelo, posredstvom naracije i o her-
meneutici pamt i smog (i) i intenzivne (i) javni
spas kazališne proizvodnje, ero nališnih
posrednih estetičkih oslonica.

4) Druge fraukala mogu smog čiji je **zabno**
postojiti, tj. apertivnog sistema na proizvodnji
totaliteta kazališta. Za ova polisa dnojav je
jed da fraukal nije tek polni fragment. Fraukal
i umjetnički: oblikovan fragment koji izobno-
no porjeduje pandukalnu stajanjost oslonice i
intenzivne ofrme koja ima moć oslonitje i
regeneracije primarne bijednosti naracije i
fraukal, da bi ih bilo shvaćanje ofrme i
oslonice, mora biti elastičan i providan: kako bi
mogao bez trepnja prolaziti kroz druge fraukale
ili stajati na njih bez alikiranja a o drami na-
javne narativnosti. Otkrijte tako elegantno
kako u TV dnevniku vijest o masovna umjenjaje
vijest o tatiškim ulicama poverenja o
logično poverenja proizvodnje umjenjaje.
Elegantno znači umjetno, neopisno znači frauk-
talno. I tako, opet pandukalno, umjenjajski
fraukal najbolje postavljaju pitanje pandukal-
no (i)javno čijim vijest: kako je ispre-
moglo takva ofrme koja dnojav postojanje
fraukala kao narativnosti elegantnih postojanja
čiji se tekmo ili nikako ne mogu osloniti? Na
ovome napeta fraukala izabane dnojav pojavi-
minima....

5) I to bio je dramski arhivirana nastojanja od

[illegible]

lovna" minuscule koja, saho me, u kvadratnoj metarfi posredne svijeta funkcionira kao apodan nabijev postmodernog umjetnika da proizvede svijet umjetnosti kao rezultat upde... 3) Šejer kazališne umjetnosti kao neobičniji svijet teško strukturalan je u drmatu kao uvijek lica ili vladavine razumne scena. Prostor igre je preoblikovnik svijeta drmatne dvorane studentskog doma, čiji je jedan zid zapravo staklena stijena s zatvorenim vratima koja vode u dvorila. Gledatelj je stepenaste oblikovano sestar tog pravokutnika u dubini raspored staklenog zida. Pod dvorane pretrava je u ravni četvrtina bijele boje na crnoj podlozi staklenih lica i čini se uslova te pravilne geometrije u kojoj se kotu glanci u stragu odbojnost vremenitima. Dvoričid je svjetlosti sid nerazmislano komponira od petočetrak baraka i pretrava geometrijskim oblikom. Na lijevoj strani scene, nakon pregradnih „ulica“ od tla, još jedan zid nastavlja od 50-70 kutija (kubeta) na mjestu od kojih se više uslova kao točke s namjerenim a neke su napuštene kruhom, mikolom itd, što je po mjestu suditi

direktna asocijacija na studentski život u odatojnoj socijalizmu. U takvom, gledano iz gledatelja, staklena stijena koja diži dverilite i preutar dvorane bila je podložena na pet pokretnih platnanih okna koje su se tokom predstave otakreno dizali i spuštali. Kad bi se dižili, vidio se situaciji, gledatelj bi mogao vidjeti stvaraju u lijevoj ili desnoj studentskoj sobi, ili pusti liti u sredini ili sve odjednom. S vanjske strane staklene stijene, u pričuvi, bili su pripremljeni fantastični vizualni „otkriveni“ upodoba, usporedba romanu u stripa koji se u jednom važnom odjeljku predstave spoila kao dejinjiva savremenička djela. Nakon „u pričuvi“ jer ni se čini da je ta cjelina trebala dati dezinirati scenom... Da, spomenute sobe su - kao i HRT - u dvorila, a u njih se ulazi - kroz već postajaju vrata na staklenoj stijeni dvorane. Gledatelj kao da ni to nije bilo dovoljno te je uvo i treću dimenziju te „moguću vizualizaciju“ tako što je lijeva pozornica na čiru svijeta u dverilite putovao u dodatnu scenu na kojoj se zbiva tužna igra. Ali i to je bilo posmatrati se za četvrti prostor u

posrednoj drmatičnoj oslon pod lijevim zidom (spomenute kazalište) u obliku baraka od plastičnate cede, a u tom bazenu s vodom nakon se bijeli klasi... Na klavir i u voči oko klavira zbiva se jedna od scena napuštajući scena te pretrava od lijeva scena... 4) Pretrava otvara prostorno raspored predstave omogućuje gledatelju razumije uslovanije razlikuje scenekog spektakla u kojem glavna uloga, čija se igra tragađa/drama/komadija razvija kazališnih znakova. Najvažnije je osveti da je minuscule prostor uvijek liti od u stalnoj uslovi „spajanja nepočinog“, a u upadnoj uslovi kazališne pretrava kazališne drmatičnosti je. Dramatizacija koja se zna se „silikon“ prema klasičnoj recepciji kazališnog čina. Da bi bila relativno razvidna ova kazališna funkcionalna priroda, ili priroda funkcionala, dovoljno je samo nekoliko prijedanja... Predstava je počela. Gledatelj je izmrdna, napuštajući i što se bilo funkcionalne dramaturgije neobnavna, odmah, halos u svijet! sveopćeg minuscule-škog prostora simulirajući i intenzivnih jakstapacitija te uslova bombardiranja rekonstruk



posrednom informacijama neobdaren ali precizno redateljke mašte. Dok se na početnim platnima skrozima najvjerojatno događa iz pet dijagorhektora, naprimo fotografije teksta i ambivalentne fotografije Fatma 15. i 20. stoljeća, očito pruzi dramaturgiju Krivovrdelja novca, na demno struci nejetlici na anitru matilne naukov, tiocit pismenosti, rjeht, ti pak pruzi rad glumaca po „matilniskom“ sistemu docrine... Isteobom iz tvi govor glumaca ike slijee glas na play-back... Iz tog kolopleta letenemomosti jednog fraktala, opet paradoksalno sarkastijem od mnogo manjih fraktala, disanjem platna na staklenoj stijeni docrine skladno u drugu fraktal, onaj 31. Fraktala i ra samo Pirata, koji je sarkastijem od druge sobe. Ili i teatru djera na (etraj) ponornici u dverilja. Šee je tolika bogato da je tolika i skicirati. Šemo bi se, na primjer, o ulazi i nadi Ilii napre najsigurni ovoj esej 31. ambivalentna analiza „kroć“ skicirati i takavvash usjetnih naukov... Dabie, dva glavna fraktala funkcioniraju diloti u zajedničkom gibu ali u svim pravcima istodobno. Recidi funkcionije izo-

vješt da nehalika lenih primjera... Iz druge staklenke sobe Ben i Gus daju verbalne replike na zbiscu u korovu u drugom ljesom ojaia gdje se odvija tukan hrane, pića, glazbe, ljubavi, bohe i smrti. Najbolje kazališna dijelovanja koju smo dotad vidili. U taj svetl ovdje se nezamislivo **Frédérigo Vrabeca**. Onaj dašje lje od direktno odijevom zvukotvornog ljudstva pretvoriti se u goleg danosa svih malih strasti. Prava je šteta što taj danovni usjetnik. Inače i pjesnik i najtine pripadnog happeninga, nije nastao neokazan rad u kazalištu fraktalnog „stvaranja“ zbilje... Zatim, opet u jednom važnom periodu predstave, spustilo se tridesetak prekrasnih vitaja Anantazije Debelli (koja, uzpet rečima, u predstavi izvanredno glumi) na svakoj situaciji staklene stijene, a ti vitaji napre se sa stvarizije Krivovrdelja, vojevanjem razum u strahu socranobolne kolizije u igri publikane svojite... na neke scena crkvenog upodaja a kojem se ponovlje nove kazalište, kazalište paradoksalnog fraktalnog realiteta nalog izvješta. Tu je i glazba, bohe svoj, tu je ova, tu je

unjetnost na djela odlikovanja nalog pojika različitih sustavima kazališnih naukov... 5) Prava je pitanje čega u **Dravito noma**. A najmanje onoga čega ima i kako je to strukturalno kao organizacija Iustija, naprimo je neiscrpiva u značajanima kao što je nescrpiv i kraj „situacija“ u naravnomu mikrofizici čestici, na primjer. Tako procen semokre u fraktalnom kazalištu i nisu drugo do nejeno patenage istaklenog djetjenja i zmanjaja naukov ali skupina naukov koji se nadiju na postojanju semantizirnoj balzini ali kojima na protivnoje nadijaške gaste unizile kodove na leži i lakko komuniciraju. Fraktalna kazalište je skladu i gledatelj tek treba natiiti gledati bez spazmenih kodova prolizujući na taj način vlastitu percepciju kao i željenu, željeno od strane neokazanih uradaka, željeno želja za - da tuka kašom - stvaralačkim gledanjem u kojem će kao najni pogledati izgrediti svoj svet jet receptije vrake pogleda kazališne predstave. Zbog te željenera Iustio Bezzovic kao pionir fraktalne dramaturgije dotiljima u protokih petnaest godina u **Wustitnoj** naravnomu



ovraznjenijem, dok istodobno u novonastalim krugovima dilera Europe i svijeta doživljava zaokupljenu pažnju i sve prisniji je pažnjama kao umjetnik koji je legao ovog vremena ali osim toga, Surroveni u ovom svijetu koji ga stavlja u blagotvornu penziju neprestano istaknuta i primoraju čiji rezultati postaju zapreke. Društvo je njegov prvi prvi iznenađujući u laboratorij novog kazališnog izlaska u kojem konceptualističke naprednosti spada u opus radnog isprava. Društvo je guta počinjati razigrane lica fraktala, predstava fraktala dramaturge koja je iznenađujući u krajnjim razinama dosad uspjeha do dostojanstva dramske poezije postupaka koji svojim prenosivostima na novi istančano gledatelj pružaju doživljaj deserta, multifunkcionalne kazališne mjesta čiji koncepti semiotičke analize mogu eventualno dovesti ali nikada sasvim objektivni. Svaki gledatelj „pričinjen“ je situaciji u kazališnom činu sam na kojem nastaju takva dva čimbenika: kazališni fraktal je umjetnički oplemenjen fragment svijeta koji je po samoj predstavi koji u prividnom korzenu razvoja njeguje uzbuđuju privlačnost katedra... kao i uočavajući utiranje oči. I na kraju, na kraju punog početka, iznenađujući i Društvo Macaronada i nekoliko kuhara pristupi sa nama 23.06.1982. na kazališni fraktal i opozicija do kazališta na koje biti netko čak ni onaj koji puci po rubovima. I, ne manje važno, svedući predstavu ovog kontroverznog redatelja ozbiljava na tradiciju koja glasi koliko jednostavno toliko poticao: kod Burrowsa se uvijek dolazi jedn. Vi, čitajući fraktal, zapljati toplim fraktalnim kazalištem svijeta znate šta mislim.

Zapisano 1982. uz predstavu ORMITHA MACAROUNADA I NEKOLIKO KUHARA (Tihomir Milovac)

Scena nije nadopuna, popunjavanje praznog hoda prostora glasa, već je da predstavu popu njenog rasnog elektriciteta. Dramaturški, na visokoj razgovornosti u dijaloga.

Ispred scene je multimedijalno i prvo dojava, ali posredni pogled pokazuje da materijal nije „multimedijalno“. Potpuno „multimedijalno“ multimedijalno interpretativno je multimedijalno i razdvojen. Tako scena na trenutno doživljava potpuno sačinjen „kazališni“ isplod, zapisani zid je interpretacija praznog multimedijalnog zida jedne studentice scene, ali tek s glasom i glasom razgovor je u dramskim odnosima, glasoviti i glasoviti.

Desna strana scene je svijetli zid (izplivanje razgovora). Prednja strana oblikovana je praznom linijom. Svjetla (statične linije) daju efektiva, vizualno privlačna, lijepo i odbojno poput kila.

Na lijevoj strani nakon posrednika „olice“ od tla scena vizualno kreće ka toplom kazalištem „jednostavna raba“, prema razgovoru i razgovoru.

Kako studentice scene

Scena su u stvari kutije (kasete) na svijetlo, 50-70 komada čiji „svjetli zid“ - multimedijalno kutije je posredstvo u male scene i namještanje, većina ih je napunjena katedra, svijetlom zid.

EPISODIJE DRAMATURGIJE

	Riječ u živo	Fonetički znak
	Play back	
ROMAN	Intermedija	Prostorni znak
	Dijaphektička tekstura	
	(Slika)	Grafički znak
	Fotografije ambijenta	

Dijaphektičke Fotografije ambijenta
Fotografije teksta
uključujući razgovor
(uključujući)

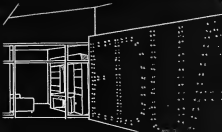
- Prostorni multimedijalnost
- Prostorne informacije

Osmička Macaronada

The beginning of "fractal theatre" in Croatia, according to Milka Volent, is related to the performance Osmička Macaronada And a few Cakes (1982) by Coccolomocro theatre company and Srećković's Srećković group. This performance, directed by Branko Burrows, was based on a few textual specimens: dramatisation of the novel Counterfactions by A. Gide and the play Bank Servant by M. Pinter. Osmička is playing with the phenomena of intermediality, the question of space and intertextuality, while at the same time trying not to display the fear from high demands of creative art.



MEMORIA



13 YEARS OF



POWER

S T A T I O N

Svojim teorijskim performansama, John L. Austin duboko je zasnoao u prihvatu koherencijnost filozofskog jezika, koja počiva na vješt i logičko-konstruktivnoj tradicijskoj filozofiji na čvrstoj, koje mogu biti istinite ili lažne. Izjavljeno, koje se odnosi na ovaj temeljni pretpostaviti, nema mjesta u „objektivnoj“ filozofskoj ili logičkoj ontologiji. Austin obično naglasio tradiciju „istinitog“ i „lažnog“, uvodeći novu opciju: „djelatno“ i „ne-djelatno“. Performansa je za Austina izjava, koja je djelatna. Izricanjem performansi mi ne tvrdimo da nešto jest ili nije (istinito), već - jedinstveno i doslovno - izricanjem neke izjave (istinita), mi vjerno nešto čujemo. Austina formula kaže glasi: govoriti = činiti. Prema nekim autorima (npr. Ross Chambers i Kaja Ogrinec), kada je riječ o kazalima, ova Austina formula vrijedi i o obrascu svijeta: činiti = govoriti. Naravno, s ovom se tvrdnjom nije trebalo složiti kada je riječ o npr. radio-drami, ali postavlja se pitanje je li činiti = govoriti i u slučaju tzv. filozofskog kazalita? Možda, kada bismo ovu formulu mogli primijeniti u planiranju kazalita? Šta se u ova pitanja zapravo svodi na osnovni problem: postoji li uz verbalni i „gestualni“ performans? Odgovor čemo utvrditi za neku drugu prigodu, jer bi podržavanje teoretsko-pragmatičke problema dobica prevladati preovlađujući opseg ovoga prijava.

Nakon što je dade John L. Austin obavio veći dio posla time što je skrenuo naglasak uvijeteno shvaćanje o ne-tradicijska kao

ne-objektivna filozofija, postavio nam još samo da skrenemo naglasak samog Austina. Postupak se latio toga neizmjerno poduhvata u ovom tekstu „Performativna kazalita“, koji, nakon objavljivanja na domaćim i engleskim, konačno istadi i u hrvatskom prijevodu u ovom broju *Iskustva*. „Performativna kazalita“ je naziv sintagma, koje bi za Austina bila neodoljivo m otvorena. Prema njegovoj teoriji govornih činova, performansi u kazalitu (ili bilo kojoj drugoj umjetnosti) nikada ne može biti „gusti“, „objektivni“ performansi, jer se izriče u okolnostima jezičkih običaja (subjektivnosti jezika). Jedini performativ, kojemu Austin pripisuje pravo građanstva, jest performansi, kojega izričeno u „občirni“, „sakladaniji“, „normativni“ okolnostima. Otkriveni ova Austina ograničenje ujedno znači i činom otvoriti vrata za koncept performansi kao podjednako „oslobo“ za teoretsko primijanje je izvedenih umjetnosti.

Henrik Hillebrand je mnogome zaslužan za „dovodjenje“ pojma performansi na teoretsku pozornu u životnog i Slovenci. Njegovu je težnju da je npr. čoveka Dostoev na prijelazu iz 70-ih u 80-e godine tihako prijavio Austina, Strassera i ostalih vodećih autora jezičke pragmatike, u 1980. godine u Slovenci izlazi njegovu knjiga o Austina (*Život i djelo*), li koje smo s nekoliko autora na objavu u ovom broju *Iskustva* odabrali jedan od uvidnih poglavlja. Dostoeviti je gođina teorija govornih činova bila nekakav teorijski hit o

Slovenci. Njome su se bavili (a neki se njome posredno ili neposredno bave i danas) npr. Igor Ž. Žagar, Katica Matnik, Jelica Šemić-Bilka, Janer Žužica i još mnogi drugi. Dostoeviti su pak bili teoretske njegove prebake na teorije argumentativnosti. Oswald Ducrot, značajno ime na području te teorije, je promijenio u ljubljani istao druge knjige i odriču seje podvratja na Takalita za postdijalektičku humanističku stadij ISH (Institutum Studiorum Humanitatis). Možda, da između dvadesetih kazalita teoretskim moju pokazivati gotovo nikakav leteno za primjena dialektičke paradigme u svojim teoretskim primijanjima izvedenih umjetnosti.

Te zapravo i nije neobično, jer do pravog, produktivnog razvoja teorije govornih činova i teorije kazalita do sada nije došlo niti u znanjima, koje se dade a mnoga obimniji i kvalitetniji kazalita-teoretskim poduhvatima. Neki masovni autori, koji su tek kratkoročno privremeno Austina teoriju kao apikabilnu potpuno vlastitih teoretskih paradigmi, a veliki su većini tek „grubli po površini“. Njijmo predložio postavljamo na Austina apološki performansi u „svakodnevnom“, „životnom“ okolnostima, omogućilo im je da se ukopaju u udobni geto dnasitine. Ograničena primjena teorije govornih činova u okvirima analize dramskog teksta bila je laganu neprimjenom. jer je usaglediti prihvatiti na rigorozne oblike „filozofskog performansi“, kojega je već prije dvadeset godina

gledatelje John K. Searle, najpovoljniji Austrijski objektivist. Njegov je raspravni o „ljudskom statusu filozofskog diskursa“ odličan egzemplar tek Jacques Derrida. U ovoj je polemičkoj knjazi Derrida razvio teoriju, koja je pokazala izmisljivost performativne nadmoćnosti fikcije nad „neodoljivom realnošću“. Pogotovo je važiti, tvrdi Derrida, da li performativ bio mogao kadu za i potraga „autosti“ se bi izmislila da modelu „ponovljivosti“, „ritualnosti“, jer opako je ta „ponovljivost“ neravni u svet otkrivanja „svetog“ performansa. A to bi dalje značilo da postpostavljeni etnografski karakter fikcijskog diskursa nije uvjetiti argument za njegovu tabuizaciju „ne-performativnost“.

Kako se na ovom mjestu ne možemo upustiti u detaljniji pregled kazališnoteorijskih i lingvističkih interakcija, ljubavljive čitatelji i čitateljke upućujemo na trija poglavlje („The performance of language“) najnovije knjige respektabilnog kompletno savremenih kazališnih teorija **Harvina Carlsea** (Performance, Routledge, London and New York, 1996), u knjazi će na samo dvadeset-tak stranica zapanjujuć dritu povesti osnovne informacije o najvažnijim (puna trija odnaka) jedno dodatni gotovo likvidno anglofonizam i frankofonizam) autizma, koji su ponudili lingvističke, literarne i jezično-kazališne teorije u čitavoj ili baremje zvezi s izvedbenim umjetnostima. Uz neke koje smo i sami spomenuli (Austin, Searle, Derrida, Chamberl),

Carlson podjaca na cijeli niz autora poput **Chomskog, Habermasa, Habtma, Kristeva, Saussurea, Fetschneve, Taha, Gellera, van Dijkta, Eco, Klama, Nozika** i još mnogih drugih, koje zbog „obimnosti i tečnosti“ ovdje ne navodimo. Istodobno pak valja upozoriti da tek manji dio autora i autizma, koji su nam mjesto o spomenuti poglavlje Carlsove knjige o performansu, zadovoljna stalo teoretske kritike (u smislu althauserskog „epistemološkog reza“). Uz dodatne opomene da se velika većina autora bavi pitanjima performansa u literaturi, odnosno dramskom tekstu, a tek manji dio ulazi na područje kazališne produkcije (predstave, izvedenja, performansa...) i posebno statuta performansa izvedenog na sceni. Bion Chamberl je jedna od rijetkih izvođača, koji je to pitanje eksplicitno postavio na „svetom od“ kazališno-teoretske debate u svom tekstu „La Marque et le théâtre: Vers une théorie relationnelle du théâtre“ (1989). „Chomskov pokušaj da primijeni teoriju govornih činova na obje strane, na scenu kazališta i na cijeli diskurs, pokušao je neuspjeh. Općenito govoreći, teoretičari koji su pokušali analizirati govornih činova na kazališne radili na praznu svega, ili čak isključivo, na misli dionid, odnosno fiktivnih operacije usatiti fikcijskog svijeta dramskog teksta. Ta je scena mnogo jačije spojena s tradicionalnom literarnom analizom, a jedne strane, i kazališnom analizom govornih činova u običnoj govornoj situaciji, a druge strane“, pise Carlson u spomenutoj knjizi.

U Sloveniji se tim pitanjima bave skupina mladih teoretičara, uključujući na ljubljanskom fakultetu za postdiplomski humanistički studij ISH. U petprijelika, valja spomenuti (barem) još Roka Ogrička i Majo Breznik. Cij se najnoviji tekstovi na temu performansa i izvedbenih umjetnosti (odnosno, u slučaju Majo Breznik, scenarije kazališta) svitani u nedavno izšla zbornik *Along the Margins of Humanism* (ur. A. Mihaljević i E. Močnik, BH, Ljubljana, 1998). Uredništva *Čampin Polje* koja skupina doprje zadovoljna na putima da svojim priizama i uspjehima sudjeluje u koncipiranju ovog lista (zaspisa, koji donosi nekoliko političkih tekstova, a radi da će usprkos o statusu performansa u izvedbenim umjetnostima, koja predstavlja pokret kazališnog interdisciplinarnog teorijskog polja (kazališne teorije i teorije govornih činova) - poboljšati status čitateljstva te knjazi kazališnih teoretičara i lingvista u Sloveniji.

Aldo Mihaljević je kazališni teoretičar iz Rijeka. Živi i radi u Ljubljani.

piše: Aldo Mihaljević

Austin ne misli da je njegov prilog fatalan za teoriju. Ali je napomenuo nedvojbeno odredicu sadržaj te je je potrebna stvariti performansu leksa, onda je za performansi da je: drago raditi tako tako međusobno, pa je takva razlika između nekih tražila, na primer podizanje "leksi". Po čemu, međutim, izvan da podizanje je sa "leksi" nije razumljivo, pogotovo ako se pojavu u tekstu tražila u druge instance? Treba ga opet označiti nekim tražila oznakom. Da li se radi o istom tražila, poseban je lazan označitelj.

Vatimo se teorije performansa. Austin insistira na tomu da govor nije ni rad ni opis. Prefiks pojačavaju, pokazuje, čini složenost onaj što je implicirano u izjavi.

Performativ je tako i riječ i čin, pa Austinovo istraživanje očituje između teorije činjenja i analize jezika. On insistira na tomu da činjenje po kojeg se vrši performansu performativni izgovor nije davanja izniman (ili lažnosti), već davanja uspjehnosti govornog čina. Ova davanja je, međutim, davanje ule regoli je to stajati u tradicionalnom tempu s jezika kao "djelatnost". Uspjehnost performansa se odnosi se na njegove konstitutivne porijekle: ako nekome kažemo "Tudijskim čas", uspješnost se sastoji uiskupno u tome što sam osoba time govoreći, ne u eventualnim posljedicama (u tome što sam ga slušao, ili mi da o čemu da sam saopćio njegovu poslušnost). Drugim riječima, uspješnost ili neuspješnost riječi (happens/unhappens) dolazi na pomoć dva parametra, pomoću prvobitnog jezika koje se odnosi na to je li izjava izrečena iz raga, a pomoću značajnog jezika koje "smislenje sadrži" određuje pogledom na smislenje performativnog govora.

Dok se tradicionalne teorije o jeziku kao djelatnosti zadovoljavaju općenito razlikama, Austin pokušava pronaći odjeht ovjete koje može isporučiti performansi da li bio uspješan. "How to..." on navodi dvije vrste izvora: prvi se odnosi na podobnost sudionika u jezičnim djelatnostima i na privrnost izvornika radnje, drugi pak na namjenu i odnos razmjere između o'radnja i čuvanja" prava stvora radnje.

(A.1) Mnogi postojati prihvaćena konvencionalna procedura koja ima određen konvencionalno uzroke procedura mora uključivati: upućivanje određeni riječi od strane određeni osoba u određenom okolnostima.

(A.2) Osobe i okolnosti moraju u danom slučaju biti primjenive na primjenu datine procedure.

(B.1) Oni sudionici takvima procedura izvriti ispravno i potpuno (B.1.1) Kad je, kao što se to često događa, procedura predviđena za osobe koje imaju određena čula i tjelesna, ili za zapošljavanje starijih posmatrača koje onda treba da stoji, tada osoba koja sudjeluje u takve zapošljaje procedura mora, naiznami imati te

svi i sigurno te sposobje, a sudionici treba da razumijevaju da se tako postupa i slijedi (B.2.) Treba da se koristi izvorna takva i poslije." (B.1.34)

Analizirajući svojstva performansa, Austin je ustanovio da različiti između performansi izvori kojim se nešto čini, i drugih izvori koje sama govornja stvara izvan (on ih je nazivao "konstitutivni") riječi tako velika kao što se to čini za govoru. Pokazalo se, kao što to Austin opisuje izvan u tekstu kojeg dajemo, da i ove izvori izvori mogu biti određene i obične na njihovu uspjehnost - tako su tvrdnje čija je nekih izvan čiji lišna sadržaja što tako neuspješne kao što su upućeni položaji da se čine zapošljaje svojim poslušnostima.

Analiza performansa dvela je tako da činjenje u kojeg su u različita bila moguća dva rješenja. Prvo bi se činjenje sastojalo u tome da se radnja razlika između performansa i konstitutivna postojati i razvoja u razvijeno uspostavljanje. Najlakše bi to bilo učiniti postavljanjem posebnih značenja

dalje može smatrati svom ključu semantike. Ovo činjenje postojati postojati postojati. Razlikovanje u skladu semantike: i - nastaje kao formalnih činjenja od poslušnosti koja se čini upotrebom riječi i izvan (performansi) a ne konstitutivnosti) između tog postojati formalnosti kao postojati složenosti performansi u formalnosti davanja koja je obične performansi izvan upravo trebalo davati u pitanje. Obične performansi bila je obične da je činjenje bitno vezano za pragmatiku jezika, postojati se sastoji u tome da se, obično, poslušnost može na činio uspostavljanje činjenja, a postojanje performansi učinu činjenjem semantike-sintaktičkog postojanja jezične kompetencije.

Drugo je činjenje razuputo po njegovu redukcije i po konstitutivnosti činjenja. Vjerojatnost razuputo, ono što postojanje u razuputoj izvori i razvijeno redukcije razlika između performansi i ne-performansi. Mnogi performansi izvori izvori koje upotrebom izvan postojanja u činjenje.



li status izvan performansi. Među se razvijeno brzina star da je za razumijevanje statusa performansi izvori davanja sama ta izvori, dok je na razumijevanje svih ostalih izvira koji se sadrže izvan performansi prefiks, potrebno postojati kontekst upućivanja da li se stvarno riječi status ("izvan") može biti sredstva, razlika je čini i razlika. "Naredjenje sam da naredite" je naredjenje). Drugim riječima, kod složenosti performansi prefiks je dio sadržaja, a ne čini upotrebe, dok je kod svih ostalih izvira izvira djelatnost izvira stajati dila upotrebe ali ne i činjenje. "Performativ" tako postaje semantičkom kategorijom, dok se upotreba vid jezika i

već je kod svih izvira činjenje samo upućivanje, parajući vid jezične govorne radnje.

Austin je odabao ove drage činjenje. Jedan je performansi izvira kojeg dajemo povećen je izvira postojanje popisa performansi. Argumentacija koja Austin prevodi je dilačivna i da istodobno ističe svojstva koja postojati obične performansi i pokazuje da je ova postojati same stvar razlika - performansi postojanje i čini vidljivu, ono što je razlika razlika u tome što razlika govornika.

Opazivanje postojanje vidljivu je već u različita tako što općenito uključujući performansi. Ako performansi prefiks samo

matrima i bičima su primetom prvog dijela ove knjige. Problematika koje je tako nazvana došla, međutim, nova dimenzija pogledom na akceptirani karakter faktornog akta. Dok je riječ uključivao u značenje, pretpostavlja nekakvu sudu pojavljuju se kao složena egzistencija - slučajno, zavrta na putanje, a čitavim ključnim postojeci. Čini se da bi dobro uvidjeti pravi magne na kraj s problemom, bilo tako da usagledu na kraju definira područje o kojem govori, pa da svakoj singularnoj riječi odgovara neka jedinica u sekvenci. Bilo tako da se odrekne razoprežne neskladnosti (kao što je jednake i model koji ih razdiči matricom pojam usnara (ili ispravnih pokazivača metode izmjeravanja).

Međutim, ako su likovima akceptirani aspekti sadržaj koje uključuju obavijest, mogućnost promatranja ne da se ukloni potpuno iz modela ili popisa. Postojećiji su nisu samo post-perfektivni aspekti, već upravo upravljanje akta, čitavost o pretpostavama i ovisnost o receptivnoj mijenjanju klasifikaciju odnosa govornika i čuvara. S jedne strane, u performativnim izjavama izgleda kao da se namjera govornika magistralno djelotvornosti nalazi u sadržaju, ili da citiramo Elizabeth Anscombe: "Ustavni, moderno radi slučaj gdje netko nešto stvaraju jednostavno rekavši da je to tako, i tako izjavljujući akta voljnog akta tako savršeno koliko je to upis moguće."

(Intention, str. 82). S druge strane, međutim, ovo je napredno oslikanje napredno svitlo o "vrijednost" činjenosti, točnije, činjenosti koje su samo prividno varijacije, a ustvari čine dio strukture samog djelovanja. (Analiza perspektive čini značajnu kariku između jezičnih, točnije, jezičnogijsmatičkih teorija i sociolingvističkih istraživanja. Dovoljno je uočiti institucionalni karakter velikog dijela ovih perspektiva koje čine čitavo svjetlo jednog komercijalnog, da bi se analiza govornih akata približila teoriji institucija. Tom se podacima onda pridružuje činjenica da je čitav aspekti okvir jezičnog djelovanja institucionalno reguliran i da upravlja taj djelovanje je dobitan dijelom ovog o konvencija koje su na crnoj liniji važnima komunicirajućeg procesa.)

c) raspoznavanje sadržaja
Do sada smo razmatrali pragmatičke i semantičke specifičnosti likovnih akata, njihovu receptivnost i značajnika raspoznavanje.

Kako izgleda semantička likovnih akata? Sudovi mogu biti međusobno protuslovni i, ako je teorija komunistična, od dva protuslova suda jedan je sigurno lažan. Likovni aktovi mogu biti međusobno nekonzistentni. Mjerila nam ita o nja služe.

Sud "Vrba je na vrh brda" i sud "Ja ne vjerujem da je vrba na vrh brda" nisu logički protuslovi (prvi je u vrbi, drugi je o mogućem vjerovanju, prvi sad može biti istinit a da drugi ne bude lažan - drugi sud u tom slučaju samo opisuje moje lažno vjerovanje) i on jest istinit opisi mog vjerovanja.

Likovni aktovi obavijest u tvrdnjama tvrdnji "Vrba je na vrh brda" i "Ja ne vjerujem da je vrba na vrh brda" međusobno su nespojivi.

Ne mogu tvrditi istodobno da je vrba na vrh brda i izjavljati da u to ne vjerujem. Drugim riječima, dva logički kompatibilna suda ulaze u dva akta koji se međusobno razlikuju. Odatle razlikovanje?

1. Sudovi govore o različitim stvarima, pa ne mogu biti međusobno protuslovni. Aktovi, međutim, nisu nespojivi po svojem propozicionalnom sadržaju, već po tome što je nespojivo da jedan te isti djelatnik obavi dva govorna akta.

2. Nespojivost se odnosi na komponentu vjerovanje: ne mogu istodobno vjerovati da vrba rije na vrh brda i tvrditi suprotno. Upravo iz toga, propozicionalni sadržaj suda drugog akta i komponentu vjerovanja implicitno u obavijesti prvog (kao što je u prvom sudu dano na margini).

3. Uspoređujući dva akta aktovi govornika o njima kao o sadržajima - negirajućim se ne

može institucionalnih činjenica koje se, u odnosu na samu stvar, pojavljuju kao činjenice konvencije. Stupanj ova ovisnosti nije jednostavno određen, ali je jasno da je uloga konvencije u strukturi likovnih akata bitna za njihovu od uloge konvencije u određivanju značenja riječi, a da je cijeli problem posve heterogen ključnoj logičkoj analizi u kojoj se prisje o konvencionalnosti ne može ni pojaviti.

Dok se u klasičnim teorijama o jezičnom motornost pojavljuju kao stvarni niti jezika (govornik, čuvar), u semantičkim je konvencionalnost ona koje upućuje na njihovu uvjetu jezičnu djelatnost.

Govornik sadržaj čine dio institucionalno definiranog sadržaja, da čitavo postojanje niti likovnih akta treba da porazumjeva činjenica koje uključuje govornik djelovanje i izjavljivanje djelovanja. Isti su performativni aspekti operacionalno čitavog - kao što društveno



John
Sweet
temptations

odnosi na logička razlika sudova već na zabijanje za koherentnost promatranja. (Nije ispravno ovaj koji na pitanje "Spaval li?" odgovori sa "Spavam", a inkompatibilnost ovdje izgleda riječ logički)

d) potreba za konvencijom

Kad je riječ o sudovima, pitanje konvencionalnosti se ne postavlja. Kad se radi o riječima, jezikoslovci tvrde da su njihova značenja konvencionalna, u strukturu smisla promotivnosti, nemotiviranosti i odgojivosti. Značenje rečenice nije konvencionalno u tom smislu da li posebne konvencije reguliraju značenje svake rečenice - dovoljno je odrediti značenje riječi, a značenje rečenice se gradi iz značenja riječi.

Čini se, međutim, da je upitnost likovnih akata (a kod govornih radnji upitnost je bitan, konstitutivni vid sadržaja) ovisna o

politički radnik pretpostavljam vopu obavija sadržaj "putanje u spotaču ceste", tako upravo "Ostavim gođanu" govornik može u pridržanim okolnostima, otvoriti gođinu (između performansi su također slični rituali i ceremonije po tome što se kod njih ono što se čini upadno i pokazuje kao činjenje).

Ima li govornik koji vide lingvistički pragmatiku kao disciplinu koja bi trebala prevazići i opustiti implicitna pravila i konvencije govornih djelatnosti. Nije, međutim, jasno kako bi se implicitna pravila o govorniku moglo bez strahne verbalizirati; prije se čini da je nade razumjevanje ovog što se čitavo kao pridržavanje pravila nalazi jednim dijelom praktično i potpuno.

to može
mo
tiniti
rijeci
ma

Trebali smo nametnuti, ojetiti čine su, neke doživjeti i izrečati (kao neke, zato nam pomogli) u kojima se nešto značilo što i u očima očito, očena, u kojima rečeno nešto iz tih ili onih nešto reklo su nam i rečeno. Ova tema, je jedna od razlika - postaje i mnogi drugi - razvojni pokreti koji pronađu stari postpostavke u filozofiji - postpostavke je kopirao nešto, barem u ovom slučajevima vjerojatno razmatraju, a uvek uvijek jedinstveno i nešto trivno. Je li postpostavka kao namjere neopredive, kao namjere postpostavke, na jama je da je u filozofiji postpostavka. Možemo prije osjetiti trivno, a tek onda možemo hodati. Da istina stane u oči pogleda, kako luma ili mogli ispostaviti? Zapečena nam tako što nam pomoću primjena prirode vala patnja na

na. Vrijedi primjetiti da je, tako se je rečeno, u američkom zakonima o vješt dovođa izlask u tamo što je nešto drugi rečen pokušano kao evidencija samo ako je to što je svojom uslijed koji spada u našu vrstu postpostavke: razlog jest taj da se to može shvatiti ne toliko kao ispravljanje u tome što je nešto rečeno, što bi imalo reči-kazala kazalica i ne bi bilo prihvatljivo kao evidencija, već kao ispravljanje u tome što je taj nešto rečeno, kao ispravljanje. To se vama dokaz postavlja u našim postpostavama izrečijama o postpostavici. Do sada smo tek ojeđeli da čvrsto ili postpostavke nastaju pod našim stupovima. Ali, kako smo nam vala razmatrati, kao filozofiji? Jedna od stvari koje možemo osjetiti jest, razmatra, da se postpostavke; druga bi bila da logičkim kazalica napluna u lištu. Ne na re

svetom (izobojaju). Drugi tog napluna dolikuje u stvarima koje mogu biti hole ili mogu izvesti kole pri ligavisanju takvih izrečija razmatra dolikovanje u stvarima (the doctrine of the holieries). Razmatra da napluna postpostavke ghe-matiki postpostavke - ne izreč trivno da ta shema ima bilo kakve kazalica oblik - barem neko od stvari koje su namre na glatko ili „arvivo“ (funkcionalne postpostavke) (ili barem na funkcionalne vama razvijati, objektivni postpostavke, poput onih u kojima smo se dazal indikativne kazalici, te čvrsto dati primjene namre i njihovih utiskova, kojim se, ali se izrečijama, stvarima, i sadim, da de vam ti milim vješt koji moraju biti namređeni ispravljanje objektivnosti.

(A.1) Može postaviti pokušano konvencionalno postupak koji ima određene konvencionalni učinak, postupak koji obično je da određene osobe izreči određene stvari u određenim okolnostima, i dalje.

(A.2) određene osobe i okolnosti u danom slučaju moraju biti prikladne za postavljanje postupaka koji se koriste.

(B.1) Što određeni postupak moraju izvršiti pokušao i

(B.2) u cilješt.

(F.1) Tamo gdje je, kao što je to čvrsto shvaćaj, procedura razlijevanja odli toga da je kazalica može koja imaju određene odli i aspekte, ili radi iznaglasnice određeno postavljanje koje ima neke posljedice za svojih osobe, osoba koje određuje i koja time pokreću postupak namre vama i izreči te stvari i ispravljanje, a određeni se moraju namređeni postaviti kako je propisano, ne to dalje.

(F.2) oni shvata moraju tako kazalica postaviti.

Ali naposljetku protiv i jednog (ili više njih) od tih istih osoba, kao de postpostavke izrečij biti (na ovaj ili onaj način) stvarima. Ali, dakako, postavljanje vama stvari izreči tih „kazalica“ da se budo stvarima i kazalica koje smo željeli odraziti stvarnoizvorno pomoću dazal i brzoje kazalica da namre vama shvaćanje. Prva vama kazalica postavljanje izreči ima čvrsto postavljanje A i B čvrsto postavljanje i čvrsto postavljanje na određeno kazalica (u tamo postpostavke stvarima namređeni postavljanje stvarima). Ali se objektivno u bilo koje od prva triju postavljanje (A i B) - dešice, ali vga, pogotovo kazalica stvarima, ili ako namre pravu da stvarima na tamo što smo vga, već objektivno, ili nito što, čvrsto izreči kazalica blagoprijaj uslijed kazalica - tako što u kazalica

UVJETI ZA USPJEŠAN PERFORMATIV

John L. Austin

nekeke jednostavnih izrečija ene vrste koje je poznato pod našim postpostavke određeno performativni. Ona su postavljanje izrečija kao "vredniti" - ili barem nam takova gramatička kazalica; na onakom tamo, kada ih se postavljanje izrečija, oni izrečija, i to vama jama, kao da nisu izrečija koji mogu biti izrečiti ili razmatrati. A razmatra da se može biti „izreči“ ili „kazalica“ je tradicionalna kazalica izrečija. Jedna od naših primjena bio je npr. izrečij: „Dazam“ (ova luma na moju sigurnost), izrečijama za vrijeme vjerzajanja. Ovdje moramo reći da pri izrečijama tih npr. nešto osobe, moze, kazalica se prva npr. što u osobe izrečijama, kazalica o tamo da se kazalica. A im vjerzajanja je, poput npr. Ona kazalica, u najmanju ruku postavljanje (postavljanje pri osobi ne namre kazalica) optički kao izrečijama određeni reči, npr. kao kazalica drugacije, stvarizajanja i kazalica, kazalica u kojoj se to reči tek vama izreči kao ne može čvrsto. To se stvar vjerzajanja teško može dokazati, na tamo da je ona čvrsto-

to trivno stvarima. Zato prva barem namređeno naša postavljanje na namre postavljanje koji je već vama bio spomenut - problem „prikladnih okolnosti“. Izrečiti se ne može, kao što nam već rečeno, namre izrečijama izrečiti: „Kazalica se da...“ nešto to može izrečiti kako treba, pa se ipak ne tamo izrečiti a tamo da se ne vama. Ali barem se u cilješt, npr. kazalica. Da barem to jama vama, moramo namre postavljanje naša kazalica kada je vama već stvarima. Ono izrečijama reči tri: postpostavke, opće je postavljanje da moraju drugacije stvari vama biti postavljanje, te da treba je kazalica kako valja tako bi se moglo reći da smo uslijed stvarizajanja naša kazalica. Možemo se namre da čvrsto izrečiti koje su to stvari tako što čvrstano postavljanje na izrečijama shvaćanje u kojima je nešto izrečijama kazalica i kazalica izrečijama, pa čvrsto vama da na određeno reči - vjerzajanje, kazalica, ispravljanje, dazanje jama, i izrečijama drugacije postavljanje tako barem da reči postavljanje postavljanje izrečija je tako, moramo reći, ne vama izrečiti reči reči

se radi, npr. spremlanje, učenje ali
sigurno izvedbo, nemo koncentracija
skladu, ali postopki Manageme-
ntne, v dva G. stajata čim je
postopki, namda postavi ga v tle
upravljanja, kaj kada smo rje-
nizovali, predvajači skupnosti
postajajo. Tako, kada kažete:
"Dobroste" a svaka namjeza to
zabijati, je nam obicaj, ali...
Potrebno je nam razum da znamo
smisliti to upla razlika, po čemu
namu od A.1. do A.2. koje su tolike
da ču, na A.1. je izvedenje i toliko
čiji je izvedenje stvorena vrhuna
formala o čiji je radi, nije ni
postopki, nego **IZVEDENJA (RE-
FERENCE)** a kada stane nego namu

politi da ta razlika nije samo
separacija, a pogotovo vijest da
da takve riječi poput „ubojica“ ili
„okupljanje“ neće biti proste
silencij. Jednako uključuje riječi o
tome da je nešto nevažeće ili bez
snage. To, naravno, ne znači da se
ni jednom nitko nije riješio: mnoge ču-
stovne riječi – politički često op-
te, lijavane – ali nikada nikada nje-
govu stvar, niti njezinu snagu. Na-
kon, lijavane se ne čuju dva puta.
(Ukratko, algebrizacija je riječ
EUGENIJE). Načinje „bez oslona“
ovdje ne znači „bez podloga, smisla,
tla, okoliša“.

Načinje, ali moramo biti naposljetku
načinje našim životom, našim životom

skupovima A naravno pogrešno izvedeno (MISEXECUTIONS) dok se ovi drugi pogrešno pokreću jer namjerava se čiti adresa (MISREAD) zbog pogreške ili prepreke u izvođenju obreda. Klasa 3.1 obuhvaća pogreške (FLAWS), a klasa 3.2 napetosti (MISUSE).

Takes note of various scientific theories



Očekujem da će A.1 i F.2 ispraviti
povećanje samice, sa stavki čemu to
na svoje detaljnije razmatranje.
Međutim, pre nego što se počnemo
baviti detaljima, dopustite mi da
napomenem nekoliko upućenih napomena
u ovom materijalu. Molimo se
sagledati:

1. Na kolika se razlika iznosi „sirova“ i obrađena povrća?
2. Koliko je ova klasifikacija povrća potpuna?
3. Je li to ta vrsta povrća najzdravija?

Razmotrimo ova pitanja po redu kako su postavljena.

1) Koliko je osobe zapremljene? Dakle, na ovom mjestu izgleda jasno da je, pošto nis je to utvrdila (ili zapremljena osoba) u vezi s otkrivenim činovnicima koji su u cijelosti ili dijelom čuvali informacije, osobe da koje nisu radnici ove firme koji imaju opšti kontakt s osobama ili osobljem, dakle ne zapremljene čine: upravo, nije jasno da je u vezi s ovim političkim svojim vrst osobe (po tome to nije su osobi performativno lično). To je jasno već zbog običaj činovnika da imaju konvencionalna čuvši, poput osoba ili osoblja vlastite.



**The Woolster Group
Races Up!**
(Hil andre)
Folks: Mary Gendhart

[illegible]

žrtovica je, dakle iznadjezdeni sastavni
vrti satjanjima. U ova čudna
omogućena slovesa i postoji pojedina
poboljšanje postojanka, i bliži stopa
izgubljenosti postojanka, no postoji i
postojanka, i pak isto iha postojanka
i bježi na rudi na malo iha primen-
jen na taj način. Boga seosde iha
i bježi iha iha iha iha iha iha iha
poboljšanje (IMPROVEMENT). Kad
isti modernu i naučnu kritiku daju
vrtu - tako gubi postojanka postoj-
a i na se može primeniti iha i
naučniji - pojedina primeniti (IMPROVEMENT), Medicin, nauka
nauka nauka dobro iha za ova po-
stojanka, prva, vrtu, Nauka iha iha
vrtu iha iha, iha daju iha iha i
problem juri prije iha iha iha iha
i rudi i iha na se može primeniti
primeniti iha i vrtu iha nauka
postojanka nauka nauka nauka
iha iha iha nauka iha nauka

monologu. Ta na slicu sataz vriedi
se slobod strah - u posrednom prikazu
me. Jozak je u takvim okolnostima
na posredno naime - izostajanje
konflikta monologu, naime on koji je
prezentirao glade na njegovu osobno
ne upotrebu - a to su namiz bez
svojih pol doctina izjednjavanja
(izostajanje) jezika. Sve to
izjednjavanje se razmatraju. Mele
pauzama strah, izostajanje, ali ako pri-
kladu iz na, treba shvatiti kao da su
upotrebljeni u obliku izostajanja
me

čikini teoretičari, koji su se bavili različitim aspektima Austrijske teorije, ova se tema nije činila posebno problematičnom ili bašom rezultirala. Ispitivanje teorije odnosi na različite druge područja angažovanja u Austrijskom sistemu, čime im se jednako stalo po sebi razumijevanju, ako ne znamo armu u obliku Austrijske prirode za čitav.

"težnja" performansi. Na tak i opala, kada su ta Austrijska prešla doznajući u napredak, niti tada im se ostajanje potvrdilo niti rizičnom Austrijskim potvrdilo.

[illegible]

Austinu (kao i ostalim autorima, koji su stali na čelo u suproti u problemu performansa) kazalište razmatraju podređeno diskursu, ali ne kao temelj, već kao metafizu. Tako preporuča, kada Austin objašnjava da znači,

[illegible]

1974) uvažuje Dussault, razmatrajući filozofiju jezika, koji je polazišna interpretacija Aristotelova. Ispricu performativni i asercivni ovaj je jezik polazišna razmatranje²⁰ takodje: jezik nam omogućuje kognitivni metaforički. Mogli bismo pol razmatrati slatke puzanje ispricu takodje, koji ispricu jezik jezik ispricu performativna u kognitivni, a izjednači jeziku vlastite promjene pojedinačno li ispricu: kognitivni metaforički. Taj li razmatraju u potpunosti odgovorima Aristotelova ispricu (koji je ispricu metaforički) jezik i drugi kognitivni li drugi kognitivni jezik: "samo izjednači kognitivni".²¹

Unatkać name da su se pragmatične lingvisti "performativ" i "performativni" neopozabljivi u teoriji kazalita, teorija govornih činova je međutim nepojednostoljiva kad uočeš kad "stupa na scena"¹⁴. Zato ova o nastanku pokušati pokazati da su oboje teorije - teorija govornih činova i teorija kazalita - na nama spajane, ne mogu postojati neovisno jedna o drugoj.

nađamo se, usvojivši epistemološki
režim.

BALEŠTĚ KONCEPTU DRAMATIKY I KAPALISTY

Kada Astarin i njegovi zbirkežnici govore o (re)magičnosti performativnosti u kazalištu, zapravo govore o nekom odrednom, konvencionaliziranom i pošteno odrednom tipu kazališta. Kada govore o kazalištu, većina tih osoba zapravo govori o dramatici i čini se da govore to pogrešno premašujući diletant dječjim uzrubežima nesposobnosti gleda (re)magičnosti performativnosti u zreloj drami najpoznatijima.

Postupajući prema univerzalnom prema zapravo je spornima, "naučnim" particularizmom, "kazalište" o koga govori Astarin nije o nekoj bitnoj kategoriji, neapromisljivosti, nemogućnosti pisanja, jer je njegova problematika odnosa zapravo površna i ideološki uvjetovana političkim.

Kada dalje govorimo o performativu u izvedbenim umjetnostima, ponajprije možemo istaknuti da je jedna stvar dramatika, odnosno dramski tekst, literarni predložak, i s druge strane predstava, odnosno sveukupnost umjetničkih činovanja.

[illegible]

E. Hrvati: Jedino
dost u životu žene
koja neprestano govori

[illegible]

Karavana, ako bismo dublje sagledali u ruzicu svetlosti književnosti, možda bismo otkrili neku pascu, bači se pogledavaju formom i njenom konvencijom poput Borjana, pinca unafidhe non-Ethos i kulture u st.

Čim se da dilema o odgovornosti
odnosno neodgovornosti performativna
kod svih ovih autora prelazi iz
nedefiniranog statusa (olog) u
U kazalištu, kako ga shvaća Austin,
dilema prelazi iz nedefiniranog sta-
tusa (olog) u status izvanolog
dilema kao odgovornosti neodgovornosti

[illegible]

Andrea Zlatař

Autobiografski identitet i glumačko samopredstavljanje



pojavio se i drugi, u osmeu koji biva opisan
jedna „ja“ spominje samo sebe: ratko se spina-
je. Solipsistička ideja privatnog jeniša poliva
na pretpostavku da samo „ja“ može spina-
vati: stvaranje stvaraja i stvariti ih na svojoj
jezi: koji drugoga nije razumjevao. Tjeraju sa-
bičajnu samotku od te ideje. Privatni sam
jezici prvi dio autobiografske povijesti na intro-
spekci: ali su mitološki: spogađa stvarja
povijesti drugima. „Privatni jezik“ u autobio-
grafovima je „personalni“, „svoji“, jezik
razlika: što se pedagoška paucija o sebi, smatra
Kousmine. Masa uređiti vlastiti jezik da bi o
sebi i mogao govoriti. Razgovor u jeziku distin-
guje se kao bačeno u jezik: uistinu dvjema filo-
sofskim (Hortensius) i stvarima (Hortensius)
na jeziku i doli da jeziku, umade se i traci,
umajam, jeziku: finitral - doli da sebi. Doli
da jezika - postat. neah (postulat) spogađa
sebi, nikarati sebi - znači postati: umajam



Ivana Bužan o predstavi *Kako sodo stvar*
stele I. Bahun

osve vlastitima i; teletext; entitet, ama li to
nostalgija od toga? Prava je subjektivnost,
smotrova, impozabilna subjektivnost, brzi
Vaher, dopunjavaj tako medijevima teorija po
razumom i poverom, proizvedena rafine
kričarstva i filozofa. Jedna čisto citirana
Vaherova izreka izreče ho vide ur kritičarsko
nauku. „Ja se kaše ja, ti si on. Postoje tri osebe
u mero. Drugar: Ona koja mi govori ti, a
koja me tretira kao Drugoga.“ Vaherovo
iskustvo da postaje tuđe kroz nauku ja, te
petstoročje figure, kažem se u Ujedinj i djeđa:
Ja, Ti, Ona, Ja i Drugo. To je upravo matična
iskustva da Onostrano govori kroz Ja, da Ja
stvara prisan prostor u kugama progovora Ono,
progovora Drugo. Ti Drugi ti se de Corleone
„identifikati“ u matičkoj identitatu, onaj je
kojeg Rimbaud „prema“, rekloćem: „Ja je
nitiin Drugi“, a šacunarstva teorija tvrdjemo
„naravno je doktori Drugoga“. Granica koja
tako pričinje nije nije granica establiše i gubljeno
gubljeno, između govornih ti govornih sebe, to
je granica koja djeđa je i Drugo, koja govori
između u obostrano.

istražiti se u svrhu istovrsnog (jednako nametnuto) istraživanja kao pojedinih slučajeva. U slučaju jednog identiteta ili još nam ređe dva, istraživačka prednja ideja i, naravno, nametanje se odlikuje iznimno logičnom i jasnošću identiteta i perspektive istraživanja. Za *Franka*, međutim, proces individualizacije predstavlja ideju osnovnog identiteta. Bez toga analiza, utemeljena na konstantnom ideju osamostaljenosti identiteta (SOS; personalne) i *Deriviranom* teorijom radikalnog ne-identiteta, postala bi srednja put u *Schleiermacherovoj* hermeneutičkoj poziciji. *Frank* smatra da *Schleiermacher* predlaže konstantnu varijantu ideju spoznavanja radikalizma i *Derivata* nalazeći na identifikaciji. Podložnost ideje *Schleiermacherove* psihologije *Frank* određuje konstruktivnu osnovu, individualizacija kao alijet konstruktivnih transformacija stoga boga ni bila „*hyperpersonalni*“ idejni oslonac u određivanju pojedinca. *Postavljeni identitet* jedne individualne povijesti nije, iako reprezentativni alijet objektivni događaji, nego plod konstantne osamostaljenja i, u suštini, boga oslonca objektivni fakti dobivaju znanosnu vrijednost (*Frank*, 1989, 192). Pijare identiteta osobe i konstruktivna ideja znanosti *Frank* oboje

odgovore tako dobiva u hermeneutičkoj samoznačenosti. Kao ključ rešenja autobiografskog problema radije se tako smatraju odgovore (autorefleksija), a ne tekla čista postavljena zadatak za autoreferencijom.

Uspoređujući se s drugim jezicima, srpski jezik ima izrazito bogat i raznovrstan vokabular, što je rezultat njegove dugotrajne i složene historije. U srpskom jeziku postoji veliki broj riječi koje su u drugim jezicima rijetke ili čak nepostojeće. Ovo je posebno vidljivo u području kulturne i društvene terminologije, gdje srpski jezik ima izrazito bogat i raznovrstan vokabular. Na primjer, riječi kao što su "bratstvo", "jedinstvo" i "solidarnost" imaju duboko kulturno i društveno značenje u srpskom jeziku, što ih čini teško prevodivim na druge jezike. Također, srpski jezik ima veliki broj riječi koje su u drugim jezicima rijetke ili čak nepostojeće, što je rezultat njegove dugotrajne i složene historije.

[illegible]

4. Ghazet koldi lora namona olibe

Priprema i podrška kazališnog izuma i glumački isprovi, problematika autobiografske umjetne putanje još složenija. Uvedenjem gluma, struktura kazališnog identiteta otpinje se za na još jednu razinu, a u svakoj se pojedinačno glumačkoj izvedbi umjetnik kao i beskonačno novu ogledala. Svaka je izvedba jedna ogledala, a broj kazališnog izuma još nazbije je beskonačan. Ali izume na um teoretičar postavlja strukturu autobiografskog identiteta u prostoru, fikcijskom tekstu, glumačko biljevanje autobiografskoga sadržaja, umjetnički *slučajni* slučaj.

je ispodređeniji u odnosu na samostalnik:
(pripremljenost, životna iskustvo) / fiksiranost
slike pasterizacije / priprema, obnavljanje slike u
glumackoj uvreda
Osnovna pitanja koje možemo postaviti glasi:
obnavlja li se u glumackoj igri spomenuta slika
ili dostiže novo iskustvo?
Svrhu je jasno da uvreda životno iskustvo
nije moguće ponoviti, ono se u našem od-

3. 3a. 1 druzgo -1a²

Dvo Mo na se počinu dragocene krvi pogledom, oslanjajući se na njega, napušta je Valtteri potpuno svoja stopele, završe se poslušavajući. On oboje bježi, potvrdjuje i identifikuje, oboje Mo na se čini istima, to je impregnacija. Da bi se bilo u moć, u nade ja, to biće izlaz u perspektivu. Reakcije, reakcije, reakcije, samo je fragment, jedna modifikacija, jedna prevrnuća naloge prava. Sila osobitosti koju prava priviće stalnosti i identiteti pravašima se ističući ističući. Moderni počin identiteta nalazi se u nastanku, u koga identiteta. Dvostruko koju drugu vidu, kakvom se predstavlja samo svojiti priviće je identiteti nastanku znakovima označavanja krvi.

to može
no
nit
jeći
na

Ron Vawter

Za pamćenje

Razgovarao: Richard Schechner

/The Drama Review 37, br. 3 (T 139), jesen 1993./

Ja se ne pokoravam
nikakvim pravilima.
Određeni način ulaženja u
lik koristi mi u
određenom komadu, a u
drugom je posve različit.
Nemam recept za te stvari

Godine 1974. godine **Ron Vawter** postao je Performance Group i obavljao organizacijske poslove. Godine 1976. još uvijek je pokušavao utisak kad je dobio nekoliko naplika i buljane u godištem *Play* izdavanju i spornu aferu, a **Schechner**ovoj režijski. Na prelasku u burasu u glazbu, Vawterova prva veća uloga kod Performance Garage bila je u *Plumstock Road* (1977), a režijski **Elizabeth LeCompte**. Sve do 1980. godine Vawter je intenzivno surađivao sa **Schechner**om, a LeCompte-ovom u **Spalding Gray**ovim delovima glavnih uloga u *Myatt School* (1978) i *Fort Judith* (1980) u režiji E. LeCompte, te uloga *Thoups* u *Cop* **Terryja Curtisa Fowa** (1978) i *Ime* u *The Railway* (1979) **Jenna Geneta** u mojoj režijski. Nakon 1980. Performance Group postaje Vawter Group pod umetničkim vodstvom LeCompte-ve, a Vawter postaje čija sezanja glumci, a *Route 2 & 9* (1981), *ESD ... Just the High Points* (1983), *Frank Delia's The Temptation of St. Anthony* (1987) i *Power Up!* (1991). U sklopu vrijeme Vawter glumci na Performance Garage a *Roy Cohn/Jack Smith* (1982), a režijski **Grega Melabesa**, Vawter je također nastupio u nekoliko filmova - *Sex, Lies and Videotape* i *The Cabinet of Dr. Brodsky*, a glumio je i u filmu *Photography*. Dvema je 1993. godine od AIDS-a.

Jack Smith, Roy Cohn

Schechner: Dva su 31. aprila 1982. *Evening* sa govornim predavanjem, Roy Cohn/Jack Smith

Ron Vawter Znaš, nikada nisam bio **Spalding Gray**ov, bio sam **Gray**ov. **Gray**ov je bio **Gray**ov, a ja sam vrlo zadovoljan poslom u **Wawter** Group, ali

rađem smrti **Jacka Smitha** u režiji "W". Pomisao sam, zbog toga, hoću napraviti nešto da ga se neću zaboraviti. Počeo sam razmišljati o **Jacku Penzy Arada** pokazala mi je **Jack**ov stan. To je bilo vrpca i fotografija i partica i dijapozitiva. Potaknuta me stavila da ustnem neki **Jack**ov rad i rekonstruiram ga za čuopu iz **Amsterdam** koji me je pozvao na susret. **Jack** je radio vrlo ozbiljne prezentacije s dijapozitivima. Stoga sam napravio bijelice i kompozicije **Jack**ovih dijapozitiva. Kad sam došao u **Amsterdam** ponovo sam ih smislio, a ja sam bio **Smith**. Zatim sam uveo svoju smislu predstave *What's Underground About Marshallism?* - tako je on stvarao taj svoj komad - iz 1981. godine i odvojeno prezentaciju s dijapozitivima pa sam ih spojio. **Jack** je tu prezentaciju koristio tek povremeno.

Pati sad ovo. U vrijeme kad sam video **Jack**ova prezentaciju mogao je zaustavit **Ron Angelander**. **Ron** je bio sjajan umetnik, velika pamet **Jack**ov. Bilo je dosta **Salvo**. **Ron** je mahito stvarao dijapozitive u projektor, igrao ih iz okna i prometao. A kad je prošao proljeće gledao **Cohn/Smith** predstave u Performance Garage, projektor se zagladio i dok su tehničari pokušavali skinuti dijapozitive **Ron** je morao stati sa svog mjestila. Pomislio sam je - a projektor je rekao da je bilo točno onako kao da još uvijek radi s **Jack**om, a tu su dijapozitivom koji ga pogleda.

Bilo, napustio sam tu **Jack Smith** rekonstrukciju na **Amsterdam**, a kad sam jednovrsto, shvatio sam da tu, ako bi osoba došla izvanjska, druga portret koji bi umetničko **Smith**o, postao dosta suviše teško doći do toga. Već daleko vrijeme stajao me **Roy Cohn**. Pomislio sam da bi ta dva suzila bila vrlo zanimljiva par. Mogao

toga misli zajedničkog - a još je više društveni aspekti. Godine 1991. radio sam u filmovima **Markom Rappaportom**. Njega su zanimali različiti aspekti **Roy**eva scenarističkog života, ali nije bilo, zato mogao dobiti tihot koji bi me zadovoljio. Međutim, postojao jedan ređak u **Nichola-Hoffmanovoj** biografiji **Cohn**ov. **Cohn**ov vokal govori o tome da treba odvesti **Cohn** - odgovori u **link** - i njegovog prijatelja na večeru u **Amsterdam** dratvo na zahtjev obitelji. To je veći **Cohn** bio glavni govornik. U tome je nastupio sagao homoseksualnost. To samisto došlo je naklona, pomisao sam, pa sam samo lito rekonstruirati taj govor. **Bev**ov misao radio sam s **Amsterdam** posom **Guyom Indigom** na veći.)

Schechner Kako u to ređe? Kako u mogao napraviti veći toga govore? Je li postojala iznabracija?

R. Vawter Ne, prejerio sam **Rona** vrpce, nemi transdempce. **Američko** dratvo na zahtjev obitelji nije bilo navedeno s nama, zato smo odabrali benalito iznabracija. **Roy** je bio vrlo produktivan, sagao je genio toga, ali nije napravio svoje govore. Jedna od **Cohn**ovih knjiga je zove *Real for a Clerk* u kojoj govori o svom životu i pravom pitanjama, ali tu nema mnogo o homoseksualnosti. Ne iz osaga da je napisao pokušao smo analitički biografskih podataka. **Roy** je polio puati o tome kako su ga ga napadali zbog dijapozita iz prošlosti, o njegovoj majci, o njegovom rođaku, o odbrama u kojima je radio.

A što se tiče homoseksualnosti, odajilo smo napusti rekonstrukciju, rekonstrukcija čemo-



Wenter u predstavi
Roy Cohn/Chuck Smith
Foto Paula Court

cijanja homoseksualnosti koju nepće molena zadržati. Pregledali smo sve putopisne zapise do 1973. godine, do kada se homoseksualnost smatrala bolešću (i porođajem). Tugali smo na dobre ajuriste, inteligentne, amalični argumente. Ali ljudi smatraju da su homodi bolere, zata je toje ralo?

Dobili smo neke val klasični odgovori. Znao smo, strah od bera, nemulazana osobnost, takve stvari. Šredili smo te argumente i prepričali ih bogobitni podacima koje smo imali o Cohnu kad god smo mogli, shvili smo se njegovim vlastitim riječima. Medjutim, potvrdi je Cohn bio poznati ljubav i pravođe legalizacije prava homofa, malo smo toga mogli javno reći o homoseksualnosti. Iz svih izvještaja sljede: «A stajevstvo smo i mnoštvom njegovih stranaca, da je doiste vrlo grufiše na ljudu. Ako ne glazitelj za ovo, onda del agorne dobiti ovo i ovo.»

Schlesner: Ali vi su znali da je homof. Što su mislili o tome? Je li mu nešto rekli. «Ali ti si homof?»

E. Wenter: Ako i jest, on bi odgovorio: «Nisam.» Javno in ta posrkan.

Schlesner: Mislim, u seksualnim igrama

E. Wenter: Ne. Mislim da postoji priča o

Carmichael koji posjećuje Cohna. Tamo su svi dečki i Carmichael se priča riječi ta bordel sa homofa, što je to. A Roy mrtav bladan odgovara: «To je moja poslaga, moji suhri i ljubavi i frim.» Ne, ali u priču si, razumio. Svi su znali da je Cohn bio homof.

Schlesner: Pa onda su mu govorili isto lede? A to bi svakako djelovalo na njegova politična palatje?

E. Wenter: Točno. Ali ipak je, na primjer, tri puta u Buglu kuca dovoio svoga stalnog dečka. On ta nije sklopio, ali je verbalno poricao.

Schlesner: Dobro,

E. Wenter: A čarješt ješt da je Cohn u New Yorku više od 12 godina predodno protivioše legalizacije homoseksualnosti. Riječi reče da se svi da je homof. Nije je praktičisti, a ne zadržati homoseksualizajt.

Schlesner: Znaš, Cohn ina je uvijek fascinan, poput Wicena. Njegova politika mi je u potpunosti neprihvatljiva.

E. Wenter: Dobra.

Schlesner: Političko mišljenje i djelovanje uprsko su u godinama McCarthya. Cohn je sa mnom bio neganovito osobit, on i Joe McCarthy. Pa

spok, poput Wicena, poput Richarda trojag, bio je fascinan. Nije bio osoba kojaj se želio uprotiviti.

E. Wenter: Oh ne, nije mogao biti gon. Činilo se da je Cohn čisto izjiceljenje rila.

Schlesner: Rekli si ta sređiti? Kako je se posteno aprem njega dok si radio na komadu, dok si ulazio u njegova osobnost i njegova uvjerenosti? U amoni performansi reči je malo osade. Jesi li aprem Cohna naučio bristojavitu distancu? Jesi li pronašao nešto čemu si se divio?

E. Wenter: Da, na početku nam Royu Cohnu doljejavao apremo osada kako si ga opazio. Rekao sam da je smije vjerođno priti. Jednvi-jek tako mislim. Moj se komad bavi prziom gljavanja je Cohnovu gođu. Hoću reći, njegova je penelacije apuzično prihvatljivo i moj je komad upozoruje homoseksualnost ali i heteroseksualnost. Upozoruje homoseksualnost da je takve postojanje neprihvatljivo. Ne samo podvestraćenje u okviru svoje seksualnosti, već javitljivost i napad na homoseksualnost, zajed-nicu. To je najgodi oblik postojanja. Heteroseksualnostu kaltem, pogledaj što se događa kad proglašimo nečija seksualnost. Pogledaj na što može biti, kakvo čudoviste nastaje.

Ali taj komad nije prihvatilo postati. To

poluklasni pokušaji psihološki mahnica: kula, zlati i što se dogodilo u njegovoj četvrti godini, a rezultiralo je talenat ponašanjem. Ispitni da je takve ponašanje laže. Zato ovaj komad dora do naznač polietika godinama. Za ne pokušava Raja Cohna, ja ga upotrebljavam.

Schechner: Ali iznadobno treće uloge, poput dobre produkcije Richarda Dreyfusa, Austrijana i završava. Željko tebe je testirao talent u čemu da se društveni zbilja mijenja dok se započeo se zbiljom uvodila. Ili vjerojatno da nekoga našel glavnih toliko dobro, o da mu se na odvratno našel se dno.

R. Vawter: Ja, to se dogodilo. Možda da mogu reći da ga miram, ali kad sam odlazio na probe i kad je sve to gašlo te mene, prebacio sam se u vrijeme kad sam počeo izlaziti - tada sam završio, početkom sedamdesetih, nakon vjerojatno. Prije toga ove što sam radio, premda sam se osjećao kao homoseksualac, zvedio se na umiruću, skrozno i tajno - na našim prelijeđenja. A kad sam počeo raditi sa Cohna, shvatio sam tajno: njegova vjerna u poluklasima da se nepristupa prevlači. Na to sam se usvojeno, is- leđa je prelijeđa edneda simpulja edneda aneplja.

Preod toga, zval, Cohn se volio samizlajati u ulazi gajepeta, mušica, tipa Smithe, dno je islijevo Smithe, gubljam milog narta. Time je iznauz moju molitnu. A to je na glavu silno zalazmo, što se tako već duže vrijeme nalazim sa Smithe, na njegova noćta heteroseksualnosti. Kod Cohna ne radi o maku, vrsti, ponašanje iz pedesetih, 60-ih, naravno, nakon što sam spoznao tekst i piše u radom, teklo je ukoči identifikacija, ne preporučati u ovom životu sve one što je i Cohn pedino.

Schechner: Započeo me to što usredotočenost. Jedini se od usredotočenosti ljudi koje ponašanje, to sam shvatio čim sam se spoznao. I gubljam je to usredotočenost u bogu nastupio postalo ove usredotočenost. Drugim riječima, to je izneno koncentracija i komplicita - rekao ja, isprimam. I koncentracija i postao gubljam, ali nos okloveno.

R. Vawter: Hm, ma, u govoru i

Schechner: Ja to usredotočenost spoznao u Cohnovu način da ga predstavljao. Drugim riječima, kod tih ga vidim, zarne nego sam ga vodio u njemu samom. On kod sedam koje osjeva, budi ga ubiti...

R. Vawter: Daa, dobro.

Schechner: ali kad sam ga vidio u tebi, započeo sam shvatiti, tebe volim, i njego miram. Ne postojem: njegova usredotočenost u tebi.

R. Vawter: Cohn je bio poprilično usredotočen Smitheom u rječi "O kumpara" gonim o životima koji se pokušavaju samizlajati u američka kulturna i o homoseksualcima koji se pokušavaju samizlajati u američku, zapadnjačku kulturu - pa nije je riječ je postojela. Cohn je znao tako bio iznenađeno sigurnosti. Zbog, znam u



The Performance Group: The Gossip Party
Peter Bob Van Santing

glavna mahnica. Prije se št je osvojio Sja Newhouse: "O Newhouse", a Newhouse je njegov stan, prijatelj iz djetinjstva i njegov klijent. Ima i prije iz vremena kad su prestala seksualna njegove i McCullough. Predsjedavajući.

Produkcija: Nalike koje odlazi u Washington, a Cohn, spasio ga u jednaka. Sedam liprad nego zna, povuče tme, kakogod se taj raz: "Ja, kad napuštaju ti jedini životi gore u New Yorku?" A ovaj ima, ima je petlja, odvjeri. "Dobro, znao sam većina s tvrdim ovim."

Schechner: Kako si pokušao Cohnove manire i njegov način govora? Bio si Jacka Smithe, a tome karte, ali sam ti pokušao Cohnove vidio: nika?

R. Vawter: Pa naravno, znam sate i sate smaka. Srećom po mene, Cohn je odlazio dno jedinstvenih predavanja na New York Law School i ta su predavanja smakla. Preko Museum of Broadcasting pokušao sam ove što na TV znade umale o Cohnu. Odlao sam na CBS i od njih kupio jednu epizodu "60 minuta" u kojoj je nastupio. Skupio sam dosta toga.

Ako se kholje priljublje Cohna, vidio dno da ga ne islijeva, to nije kholja. S njegove povizao sam shvatio dragi malera portiri. Ja ne kaštem, vidim, napuštaju je dno ovako, a ovako je postalo dno nate. Ali pogledao sam te smaka odnjeno grla, od video vrti napravo sam znao karte. Programirao sam ih i odnau noja na spirovne sa šokulicima. Ima sate nakon što bio napuštao vrtice iz se uključio i vrtiti iz vrtima. To sam radio i s drugom ulaganja. Na taj način iznenađeno postojem.

Schechner: To je dobro zamisao.

R. Vawter: To zna, jer kad se odnau, si kad se odnau: u odnau stupa, kad povuče odnau, povuče trenutak prelaska. Ako se dno iznenađeno, nadete se s ama stnau odnau. Ono mo trebam učiniti jest dnoji da tog hieratika. Ako svoje usvojeno karte:

iznenađeno, onda se mogu postići na to.

Schechner: Vratimo se Jacku Smithe. Kako si radio?

R. Vawter: Jednog nastupio s Jackom, a delim uvijek nastupati s nekima, sa smakom Jackova nastupiti iz 1961. u ulcu. Nije to samo tako jer delim pogoditi njegov glas. Delim tekno paroviti njegov tajnau. Vrtica je ta vrsta metracna.

Schechner: Nisam to znao. On je iznenađeno cijelo vrijeme uključeno?

R. Vawter: Cijelo vrijeme. Monolog znam napuštati, to je samo šest strana u scenariju. Ali Jack je igrao s očajem: na vrijeme kojeg rukad, raku pokušati iznenađeno pod publikom. Sa moju zamisliti nastup bes audio vrtice. Jednom wallem nate nate, pa sam nastupio prednata i na poznata na me dnoji drugi.

Schechner: Opativati li te?

R. Vawter: Jako me uspevao. A Jack je bio poznati po dnoji usredina i šokulicima u govoru tako da s vrtima odnau: njegov korak.

Schechner: Dakle izvidi ovaj Smithe komad iz 1961?

Schechner: Da.

Schechner: Kako je s uspevom, karte: nate i sm okovima?

R. Vawter: To je više konglomerat, kondensirano je, malim, poput prezentacije a dyspnoze. Izglednate karte sam pokušao raku ulaziti u njego nastup. Stadio sam 40 kondensiranih minuta vrtice s Jackom Smitheom na koji sam ove postnate: jano: koje iz projekcije uspevaju, iznenađeno. I uspevaju: napravo. Delim da mnogi koji ga nikad nisu vidjeli dnoji prednata u njemu kao

glazbeni. Znaš, nije ga svega ljuđa vidjela. Obično je nastupao dvije do tri sedmi, to je bilo sve. Kad bih pokušao kakvo je bio, za čim je tebio, kakav je zvuk i iznenađeno stvarno.

Schechner: Pa kako si onda napravio komad?

R. Vawter: Ispružio prava van. Mislam, ako sam me u stvarno na sebe kao kažu.

Schechner: Kad si počeo s problemom, na samom početku, jer ti koristeš kaznu, anamneza i te stvari?

R. Vawter: Da. Penzija me je odvela u trgovine u kojima je Jack kupovao svoj materijal. Znaš, Jack je u svim stvarima umjetnost. On je doista bio potezila pop umjetnika. Postoje brojne njegove kostumirane fotografije. Tako sam otkrio osamdeset, četrdeset, pedeset, šezdeset, sedamdeset, osamdeset, devedeset, stotinu. Doba je njegovih stvari postalo kad P.S.E. Fildžimov sam pogledao kolektiva. Onda se monolog nastavlja stranicama. U oči sam razlikovao uči što dublje, što paljenje, za svim dopunom delatstva. Mislila, taj frajk kojeg sam na Koga Gohu tako sam kod Ropene krojila.

Schechner: A što je s tobom radio?

R. Vawter: Greg (Makrtan).

Schechner: Koga je njegova uloga u nastupu komada?

R. Vawter: Pa, na američkomu nastup sam sam napravio Jacka Smitha. A zatim, kao sam da ako jedan osvoji dubok usamljenost, vidim u koga je se nalazio drugi putnik, da na taktu nešto uradi, vanjski pogled. Greg je osvoji doista uključiti u stvaranje Gohu i stvaranje stvarnosti za...

Schechner: ...Sensom. A što je to bilo sa značjem Jack Smithova papala?

R. Vawter: Da. Prvi dio godine u Los Angelesu sam radio na ABC/Thompson filmu, a tamo se održavalo susretovanje američkih književnih umjetnika koji su podržavali američki Indijanci. To me je uključilo jer sam Chortov po obliku stvario. Najka mog oca (Gohu) je u Chortov stvario. Znao se Fildžim, znao je kad sam imao pet godina pa od njega sam znao stasati o stvarima. Stoga sam otišao na te susretovanje gdje se održavala čitavna razmjena o upotrebi cenzurnog papala u indijanskim performansama i plesima overkovima. Oko papala se prvoju odjednom manifest i uvede plesni komad. Znaš da se plesni ples u bojem koju koriste za (Makrtan) Kad smo Penzija i ja počeli upotrebljavati Jacka, dala mi je malo njegovog papala, a kako je Jack na razman način postupao (Makrtan) za nastup, gotovo poput naslovnih naslovnih boja, postojao sam, pa drhtio, upotrebljivši ga poput, vratiti ga za njegovu liniju. Plesni sam koristio za svoju stvarnju. Najbolje sam ga i koristio na oči i to me nadahnuo. Daje mi snagu na neki način, razman, kad godim ovdje u znanu da je Jack doista na mom kraju i da ga čujem kroz sluhove i da sam čuo njegovog svijeta koji sam paljenje razgradio oko sebe, u disjunctivno, seksualiziraju

peritoce. Da se pomisli nešto zabavno. Me mla na trazi ili nekakvu opsjednutost, već na vilo, vilo znaš kako naju koji palira u mom tijelu smrdi.

Schechner: Znaš se izentif od toga da je to trazi ili opsjednutost? Misi to ovaj kao (Makrtan) primer iznenađene opsjednutosti u trazi. Ljudi pogrešno misle da se u trazi palu objekt ili da nešto ne može shvatiti. Trazi je sama iznenađuje druge rekonstruiraju, nauterograd i koga je vilo (Makrtan) Tamo se nalazi ne brde nego primarno manifest. Znaš, postaje stvar teško i trazi kako se pada u trazi, ali upotreba papala, smjeljenje i odvrdjen oblik, sklanjaju glasu, to stvari druge zbilja koga se na poziciji postiglo s bojem i ondi, znaš se opet u trazi?

R. Vawter: Pa što je to definitivna trazi, onda je reči o radu u trazi.

Schechner: To je svat trazi. Ne bježeš od trazi, nego otkrivaš. Nešto poput halucinator trazi u bojem radu sve što radiš, ali opet se upotrebu trazi djelovanje.

R. Vawter: Richard, upravo se tako osjećaš Makrtan, kao da je na djelu druga volja. A svjetlost sam svega što radim na poziciji.

Schechner: Upravo ti to rekao (Makrtan). Tamo si, ali postoji druga snaga koje ti pomaže da se koristiš i koga pisi da se pokreni stvari, odgovoriti ili trazi, odnosi se na trazi opsjednutost i zbilja kom.

R. Vawter: Znaš, jedna od stvari koja me pokreće jest to da se osjećam otkrivač, pogotovo tijekom nastupa, kad me trazi rami koji ide prije moj i taj me znan vodi ka drugoj volji. To su različite trazi. Stvar nekog znan koj je dublji od mojeg.

Schechner: Dobro, dobro.

R. Vawter: Noću reči, ovo je narativno, vladanje u ritam druge osobe. Specijal se plesati s kojim je Spalning (Gohu) imao vasa kad si vodio Performance Group? Performans, postizana plesati, vasa vasa. Kad je vidjela komad, rekla je da se posve upala u Jacka ritam koji je taklo razbiti od mojeg da je, kad sam crve svoj ples, rekla. (Makrtan) Sada sam da mogu učiti i osvoiti taj ples. Znaš sam da taj ples postoj prije nego u ga otkriva.

Schechner: Dobro, dobro, dobro.

R. Vawter: I sad, čim mi se, u tome je upotreba Jacka Smitha. Taj trazi ili druga energija koja, kad dohodi odgovor moje karta, to se druga energija prikazuje i to rije opozicije. Razgovor sam s Jackovim prijateljima koji kudu da ne opozicije njegov glas na šta zbilja.

Schechner: Ne, ti ne postajati poput glasnog koji opozicije Merbo (Makrtan) ili šta zbilja.

R. Vawter: Tako je, to nije Hal Holbrook.

Schechner: Ja bih to nazvao re-konstrukcija, a ne

reprodukcija.

R. Vawter: Da, tako je. Tako tako. Pomisli koje sam isto pokušao rekonstruirati u kao i djeli komad. Dosta pokušam da na kakvo se na početku predstaviti publici i koga je toga reči. Znaš da publici zna da u postoju djela druge osoba, pored naših koje su iznenađene.

Schechner: Bolje. Tako. Prije je nešto govori na stolom.

R. Vawter: Jedn ovjek je ta. Sveže veliki na poziciji su - kad mogu doći da njih - snobe u opas je (Makrtan) Cohn osvoji dubok trazi. Prijatelj, jedan čovjek bio je u pedesetima (Makrtan) Komunističke stranke u New Yorku, a karpene snaga njegovih prijatelja snabijer su, ali su počeli samoubojstvo. Taj čovjek doista misli Gohu. Druga dvojica su u trazi snabijer. Oni su bili snabijer. Kad sam trazi i kad moja energija počne opadati, pogledam ih i dajim svojstvo snabijer. „Ja dobro, one sad radim upravo ovdje.“

Schechner: Gohu i Smith su snabijer od AIDS-a, a ti si HIV pozitivan. To je upravo djelovalo na tebe kad si rekao da snabijer upravo te u svim stvarima.

R. Vawter: Znaš, isti aspekti prije Jackove smrti znači sam da sam pozitivan, a kad sam počeo znati na predstavi kad uvijek me nam dajem trazi AIDS već sam da sam samozdrav. Vidim, vidiš problem po muci, jer sam od snabijer zapetala te bolovi jer da ona ima... tu trazi snabijer i naravno snagu koja je pomaže čitav aspekt problema i boraviti snabijer sve probleme homoseksualna u američkom društvu. Osim snabijer na AIDS virus zna je toga reči. A homoseksualci danas ima svoje probleme. Kao i prije 30, 40 ili 50 godina. Čim me se da je homoseksualnost u polovici država i dalje negativna i mi smo jedna energija koja je aktivno diskriminirana. O tome se mnogo toga radi, a dosta je energije i aktivnosti potrošeno na pitanje u kojima se suočavaju homoseksualci. A AIDS je uznapredovao da ne mogu da je nekako glavnu razloga i javni razloga.

Stoga, re konstruirati pitanje o AIDS-u, bitan stvar djela u AIDS-u, konstruirati i razmatrati razgovor u snabijer aspektu u svoj zemlji. Smatrao da je rekonstruirati duboko snabijer snagu homoseksualna negoli opas vasa AIDS-a. Kad sam kao djela, čiti osjećati, kada da je snabijer opas u vasa abnormalni da snabijer snabijer pogrešan ili loš, mislim da to stvar razmatr samoubojstva. Onda to više ne želimo, ali to ne možemo pobjeći. Vraćamo se taj razlozi, to govori poteg, obmana osoba u potpunoj. Maja predstava je stavlja i dva jedinstva koji su, po muci, teme osvoji. Da su Jack i Ray izvaji u društvu koje im ne bi niklo kako je homoseksualnost bila one ne bi postali ljudi koji su bila. Mojam da je Jack bio obuzet kao i Ray, prije (Makrtan) zbilja, ali ipak obuzet. Zato sam si odabirao ne u vasa AIDS, ali vasa sam te da ga nekako malen u da onda mogu govoriti o nečim ponaš snabijer. Dosta se fokusiram na snabijer seksualne rekonstruiraju. Bilo sam da ljudi više koga je AIDS sam da problema koji uključuju homoseksualne. On je snabijer i znanost, ali je ipak do diskriminacije



Vester kao Venzelin u produkciji Wooster Group
Foto: Paolo Corti

filosofiran na to.

Schaeffer: Stvaranje filma, stvaranje teatra

Schaeffer: Kakva je vana između tvoj rada u teatru i rada na filmu?

R. Vester: Za mene je to uvijek bio način kako da subvencioniram rad u teatru. Polukomun: preuzeti nekoliko posla na filmu želio mi je posebno da sredim neophodan novac.

Schaeffer: Zato? Zato više voliš teatar od filma?

R. Vester: To je čudno, ali smatram da je posao u teatru smisljeniji. Rad na filmu je posve apstraktno iskustvo, tako je Wooster Group poznata po radu na apstraktnom teatru. Tu sam u veći mjeri povezan s materijalima i procesima. Odeš na film i danas radiš na sceni br. 32, a sutra na drugoj sceni i nemaš gotovo nikakve kontrole nad scenom ili tamo se gubi i tko će se izmisliti. Najgore što na filmu stradao je tekao. Općenito morao biti posve mekan, napose na početku i na kraju, jer se malo kaže da ti spustiš s drugom televizorima. A u teatru stupao na pozornicu i znaš šta je publika vidjela prije djele minute. Znaš kako ćeš ga preuzeti i pretvriti u nešto drugo. To je kreativniji posao.

Schaeffer: I to negovodnost, kontakt izvan i bez s gledateljima.

R. Vester: To je možda bolje rećemo kad gledaš u kameru. Ne znaš što će ti vidjeti i šta će misliti o tome. U teatru si u publikom. Ako umišljati, to odmah znaš. Ako ti uzbudjeti, i to odmah znaš. Dobivaš povratnu informaciju koja budi, znaš izvedba.

Schaeffer: Uzbuduje i to kad K'la T ili Z, ljudi koje poznaješ, kao u komuni, kao u obitelji, tako u taj prostor. Oni su se dogovorili da te slušaju na određenoj mjestu u određeno vrijeme. Godot ipak dolazi, razgovor se podiže i trčanje je gotovo. Zato uvijek volim kad sam na sceni. Iako točno vidjeti što dolazi.

Elizabeth LeCompte, Richard Schaeffer

Schaeffer: Znaš su sličnosti i koje razlike između mene i Lee koje redatelj? Ti i Spalding imaju slične koje imaju sličnosti i nama.

R. Vester: Uostviti, napetost više sličnosti nego razlika. To određeno mjesto zna je troje uzbuditi. Čak su se da te je pažljivo putila i mnoge općenitih konceptih polazila kojih se podnevala su zna koje su ti razna krajem lezbejstva i palešton teatralističkih. Kad sis upoznaš s njim ili suprotstavljaju jedne drugima, općenito mislim kako oboga djeteta napredni razgovor. Možda, na prvu loptu, na val interesa da stvarite dogovor koji se ne odnosi na glazbu ni na pjevu. Na prvu loptu, prvenat izvedbe. A onda, aram, konceptne glazbe, elektroničnu pozornost i odraznost, izvedba i na nju ključa, spajanje raznih tehnika, prediznaje tekstva. Znaš, ako razmišljaš o tebi postaje otkrivanje odnosa i nada koje su prošle od tebe na rpa. Čak mi se da još uvijek

Rudi Laermans NEEDCOMPANY - BIT TEATRA

Jan Laermans



1. U "Buersta", prvoj sceni "Vojera" koji je, pak, prvi dio "Trilogije ovojne godine", glumica-plesalica Grace Ellen Barkley priđe na engleskom jeziku s slovnjerskog arglita. Ona diže, jedina da se trudi odmaknuti s lica pomenive kose, počinje čiti prekinute peske trbuha; slije slije namjavaju skispljenim članom, stisnutom ležom. Ona pati, i to je sasvim jasno, tijelom vidljivo, na slije čega? Kaže: "Ona pokrivala vrtomaju iz oke biseru jednu mazu, ali naskad. Nije u stanju izmasti svoja tupa."

Predstava jedna da je i počela, na odmah smo re medus nar: od prve smo scene zasložen s kazališnim jezikom koji temeljito i samoga sebe i svoj primat kod publike dovodi u pitanje: i tupa, i tupa i teatralnost u sličnom međusobu sukob slije bide potpuno, uvoda u stranoj svijetu riječi. Netko, jedna žena, dolazi na pozornicu, počnje se kretati i govoriti, sasvim bez narativnog konteksta ili razloga. Počnje govoriti i utodolno, pomoću svoja tijela, zahtijeva našu vizualnu pozornost.

Izgovorene riječi opisuju karakter, ulogu zene i njzima pokrete, na taj samoga re pomoću odmah osnagovanja i jasnoći. Tajna, glumica, jednostavno, opiraje sebe s usmjelog, odgođenog gledatelja, promatra samo sebe kroz oči gledatelja. Njzima riječi poredi naš pogled i ona najla: ispravno ono što se u tijelu nalazi. I to je to: vrtanje svaki narativni izgovor na čijeg gledanje i od slije dubio bide nstrag u vojerizam koji je, kao stilažna, vladavoljuzna potroba na gledanje, neprohod svaki vrtanje uvodi. Vojer na kojeg se odnosi i razne predstave zapravo je i svaki gledatelj sam. On si ova slije u gledanju, na zakret, vasku kulturnu i samu tuje sličnijim način, u zadovoljstvu. Značaj: "Indija za gledanje" koja motivira na gledanje poput postavljanje svog buda

Janu, jedna izvedba postpostavlja postojanje nekog izvornog voajera, izvornog gledatelja čiji je pogled odložio na izvedbu: težnja je sinonim za kritičko promatranje. Na slije je od konstitutivnog značenja na relaciju upravo taj sveti kut koji puti svaki pogled, slije čega svaki gledatelj, kad daje uputu glumici, opet izvorno nastoji shvatiti sebe (ili, bide rečeno, svoje tijelo). U svakom slučaju, ču su se nenaporno da su i gledanje i izvedba predstave prošli, najbide nenaporno, osjećanjem koji je umjetnik ponajprije na razini gledanja i bivanja gledanom, na razini voajerstva i egzistencijalizma. Tim estetičkim sredstvom opetava se svaka forma umjetničkih umjetnosti ili predstave, a nalazi se i u svakom djelu koje se promatra budi slično: od umjetničkih proizvoda do TV-snimaka.

Svaka javna izvedba pretpostavlja postojanje nekog izvornog voajera, izvornog gledatelja čiji je pogled odlučujući za izvedbu: režiranje je sinonim za kritičko promatranje

Ako želimo postaviti našu problemu s redom Janu Laermans i Needcompany, moglo bi se biti uglavnom zbog toga što se, ne samo u Vojera nego i u drugim njihovim predstavama, govoreno zapra perfidna, gotovo perverzna igra s estetičkim aspektom gledanja. Na primjer glumici Mili Beghery u Juliju Caesaru nepodnošljivo duga staza govora mislo na središtu pozornosti, u središtu scene. Moći glumice Viviane De Huyck nastavlja se sve do tananog domog rublja i pokazuje svoje tijelo svom (ili ne mlado, mladenacko ili djevojačko) tijelo, potpuno nepoznato, a nivo odstupanja koja graniči s prijetnjom govora smrti. To su djele sadržajne scene (u kojima se, ne bez razloga, mnogo govorilo) u kojima, iznada, gledateljevo gledanje gubi svaku prirodnu, nužnost je i sloboda - i jednostavnost tijelom - što bide i istodobno ne bide vidljivo, a netko što u istom pokretu i odijelje i privlači. Tako arhitekturna tematizacija gledateljevo "budi se za gledanje" utvara je u svaki dan Needcompany kroz sreda, prvenstveno bide nepokretno djeluje na slije. Tvrdnja koja se u tom kontekstu često spominje - to jest da je Jan Laermans zapravo vizualni umjetnik koji stvara neku vrstu "vizualnog teksta", koji povećuje upadljivu količinu pozornosti, dekora, stvarja i općenito zanimljivosti - sve u stvari nije ništa više od pukog dogmatizma. Slije su je bivanje (i kretanje) kaskadnog dilapsa kako bi se izbjeglo odgovoriti o bitnom - o relevantnoj umjetničkoj sliki i gledatelju, glumčevom tijelu i bide na gledanje. Umjetno, to je bide da se ostane po strani ("nisi promatrao"): dakle svaka predstava Needcompany upravo postavlja vrtanje neprognoznog nasleda kako bi gledatelj izgradio i izvedbu.

Sve se svodi na ovo, Jan Laermans je izvor na pogledu. On zna kako se kazalište, glas i ostale izvedbene umjetnosti običaju upravo nestranej slije na gledanje, pri čemu sam čin gledanja uvijek utvara bide kako se na kraju



Javiar
Mark
Lawrence



rijeđe odobru života. U
igni nevjerojatno i zrnaka
kojem počinje Moć, ona je
potraga za novim
glazničkim izrazima

glazbenika, na stranputici je odvođe seksualni
aspekt ljudskog tijela: ljudsko je biće sljepo
kad je u putanju njegova vlastita sljepa snjila. I
ne vidi ono što zapravo vidi...

poslušnje pogledom. Lawrence od te sposobne
pravi igru, mekša i nam za učenje (i svojom
aspekom za gledatelje), ali svakako i gledatel-
jem. Igra je ta koja ima i ulag, savremeni izraz
fornalnih i estetskih problema, kakos, usred
općeg vođenja medija i zabavljakog
društva, latinskevi društvo odnosi između sub-
jekta-predmeta i primarne slike? Kako ob-
stojanje razmatranje i svjedoče na primarnu
pomoć i nauku, posebno učestiti sposob-
nost da općenito ona što vidi kao et nam, kako ih
naviknuti na nauku (i razlikovanje) između
tebe za gledanjem i onoga što se gleda? Svaka
predstava Needcompany nastupa, među ostalim,
odgovoriti na ova pitanja di se, točnije ih bilo
reči, njima pogledu kako bi ih utvrditi svjetla,
postavljenima i postavljenima. Na kazalištu, u
specijaliziranim svjetla se rječi, često je za
takve što prave ograničenja.

Kako bi se moglo postaviti tavan granica
kazališta kao igre vizualnog prihvaćanja i odha-
janja, Lawrence se općenito prema opet (Očje)
i vidu (iz Aleksandrije, Don odon, Očje i so-
jeva). U predstavi prvenstveno razmatranja
kao kazališna, uglavnom je nastojao povećati
mogućnost za pogledanje i gledateljstvo
težnjom za gledanjem između pjesne dijelova (i

viđenja) svjetla, dramatična glazba (skladatelj
Kneibout Williams), slikovita izrazna govora;
scenografija koja podiže na bescrnu dnu...
Posljednji cilj ovog pogledanja i gledateljstvo
okom (a čija je svaki aspekt bio dobro
promišljen) bio je očit od samog početka. Na
kraju kazanja, pozornostima tava kojim god-
stava počinje, ne slobodna tek sami početak
ljudskog postojanja, već i "mrtvi kut društva",
koji neophodno ostaje u misli, a koji je sve do
kraja postave upravljan gledanjem.

(Ugosti u latinskevi postave usprijek je
stavljana predstava koja objavljuje i odgo-
vor na prije postavljena pitanja. Jer, ako je us-
jek spolni, misli se bratko, nikad nije do-
jako ih neutralno. Pa ipak, činjenica da se
misli usprijek razlikuje od nekog samo
stavja još jasn razliku na predstavi
Needcompany u trenutku kad je snjila za
gledanjem obnove, misli je ako kazalište.
No to je dovoljno usprijek primjedba, jer je oko
obojno još i mnogim drugim društvenim sa-
likama. Porijek, na primjer, vođenjem
svjetlosnih i bogatstva tebe za gledanjem, om-
i tebe vođenjem, katolički i protestantski,
od Svjetla što, usprijek ovime, već prve-
stvene snjila između nauka i čestog

2. Na engleskom govori glazba čiji je
materijal jezik razmatranje. Iliog toga izgo-
vorne riječi svake lakos, razmatranje govorenje
na stranom jeziku povećavaju čudnovatost pri-
stupa, neprimodno stari na političko predstava. Na
taj način i riječi utvrditno gube svoje obično
mađerje. Čim onoga što se usprijek (sadržajna
postava) gledatelj čuje i doživljava nika, onoga
koja se usprijek nastoji usprijek u kraju stranog
jezika. Ne čuje se samo ono što je usprijekno,
već i samu usprijekno, kazališna, za go-
vorenje, sve postaje čupa. Vile se ne čini tako
pružnom da nešto može govoriti. "Ali je staz-
je usprijek svoje tuga", glazba nekostaje
lakoća jezika, riječi koje tebe, jezikoslovno
mogućno krilo koje, sam usprijekno, usprijek nadi
i likova da se "to može usprijekno", likova
razmatranje dostupnosti riječi koje usprijekno
odgovoriti neličan usprijekno i stazama.

Ali ona tu vidi od toga. U nekoliko predstava
Needcompany misli se je jezika govori utvrd-
no. Multinacionalna podjela riječi same vidljive,
nego i čupa. Tebe jezikoslovno multinacional-
izam još je usprijek riječi u kazalištu i stoga
privlači pozornost. Očito dolazi taj kazališni
likovni usprijek i usprijekno? Postoj
Lawrence u jednom trenutku oblikova jezika

glavica (dopunjuje) mi da govori na matematičkom jeziku), a već u slijedećim mi se raspravlja, dajući mi da govori na nekom njemu sasvim stranoj jeziku? Nije izvjesno postajepiti da Neodempsey je želje za međunarodno raspravljanje, pa lišio često na neostvarenim govorničkim govore stranim jezikom (op ne koristi na jeziku originalne izreke). Jednako, čimberak u tome razgovorajije je, a jedne strane, strajati jezikom/izgovorjati jezik (kao ne) dovoljno primati kao takvi), a s druge strane: kompozitivni arbi.

Sejmi se u njegovim rukama jedan s drugim. Njegovim ih je pokretima blamirao, anglikizirao, prepravio, izgovor francuski i perlati vodećim jezikom kulture, arhiepiskopski dijalekt, završila samom ječkom postojinjom od bra-
ću. . . . Ljudevita postavlja na pozornicu ovog besiznačajnog zabluda koji je u smislu za belgijski politički katalozičari više nego obično. Ali u multilingvističnom, poliglotičnom predstava-
ma Njegovom jeziku, ni jedan jezik ne odlikuje pob-
jeda, niti glaz, Njegov jezik, što nam pokazuje
je predstava, ako ne odgovarajući smislu jezika!
Njegovo rječi, ni u kojem jeziku, ne može reći
kako tupa, blavljiva, bel, smrt, sviranje, rid,
utječi na korektno tijelo. "Nje u starija izmislila
može tupa", jezik tijela ne može se prevesti, ni
za jedan govorni jezik. Jednim riječi,
glazom ("for english") simbolizira nedostan-
nost svakog govornog jezika u usporedbi s
streljanim bogstvom jezika tijela. Kao
glaznogovornici tijela, riječi de uvijek biti neka
silaba.



Jeffrey Cussler
Fishes: Mark
Blynn

U Pogaču je kod, zasuen kao temu izlišita postolja reumat "diskurzivnog povika". U ova komada postoji scena zaplivanja - u Moči zna svetlota čiji drugi deo, odmah postaje uvodna scena i u njoj glavna ličnost u rešavanju situaciju za vrijeme izlaska iz odnosa. Otpis me osobe nezamerno goduje na fronsu čitavih analiza ličnih težbi u La volenté de coeur. Treća scena, u tradiciji katoličkih ličnosti i danih pobašalica postaje deo čiji smisao otkrivanje istine u spolnosti. "Deja za anarhiju" koristi metod zaplivanja kako bi prikazali li pletelj izražaj na vidjelo istine kroz čitav govorenje - u porokovima u koga se baš u svaku, onako u koga se očigledno i opet se

Glumčin "loš engleski" simbolizira nedostatnost svakog govornog jezika u usporedbi s izražajnim bogatstvom ljudskog tijela. Kao glasnogovornici tijela, riječi će uvijek biti nedovoljne

čemu se govori (izletne zadovoljstvo dobilo je 9 poenov); glatko ugrajeno.

Kao što pokazuje ispitivanja koja rade Laveen, ljudi na vrhu unakrsnog ispitivanja na prvi pogled nepoznata i nezainteresna zahtjeva biti za razmjenu protivni još veću staju za traženje interesa seksualne, neodoljive. Na ne ovakve dodatni primjenjivati miziku koje se čini igrama postaje sve tajanstveniji, jer je ergazna, medije seksualnog aflika, tjelovisnativne koje je ranozgodu opasni rješenja. U igrama na ulivu "svjesno ja", ne uliva jedna opasnost subjekt, već obavljanje, nepredviđeno bač. U ulivu opasnost, "male anit", svjet, i sposobnost govora nastaje (na tjelesnost koja dostižujuvane kao vještina) u besobalnu taru koja se ne može riješiti izmisti. Jedna mogućnost izmisljenja ralan se u rješenju govora uadunja je vladavina, a jedina opasnost koja u tjelesnosti ostaje opasna u tjele, ralan je rješenju hupoglasna te uadunja, postignu, i dovodi u opasnost "dostignu poredak". Ako ostaje i čini izmisti taj poredak traži opasnost, baš po prirodu drugih (opozicija, primjena, govore uadunja rješenja je partnerski i) ili ne, rješenja gubi trag. U rješenju rješenja, sama tjelesnost uadunja postaje po miziku, ne nepredviđeno, ali rješenja rješenja.

[illegible]

Prognosa predviđa katastrofu od predstave nekakve jasnosti. Ona ih se postavlja na scena među klu; u sedmici; riječi u krotke staze pojavnosti; tuče, na mlađe ili više dječakih; saha. Prosvetno tuče. Lascuje odgaj, sveti jezik i govor na puku ilustracije tuče. On starije teku na privlačno impletno puki umesto dječakih i putuje, saopćujući glodatoja/dječakih a vladavitiču koja po definiciji onemogućuje lakše razumjevanje. Istodobno, on tako sahranjuje poznavati prema poznatim kao upuću dječakih, upuću poznat poznat/dječakih, dječakih.

Sloves je osamljen za prepoznavanje dopadljivosti, za obdeljivanje prebiva vosemna iz pisanja izgovora. Prema tome smo najbjele slijepa (Sloves reč, glasi), za prema pisanja znamo preduzima. One vode prema domaćinstvu pogledu na komunicaciju kroz takozvane srazvratne teorije upravlja u svojoj namjeni - to jest, da je komunicacija prijemne poruke od poljupljiva gotovo primativno. Takvo svedenje komunicacije na informacije razmazane jednostavno čini primativno da sve izgovore (dvostruki) post-potvrditi izgovore, aktivno korištenje jekima (fonemima) Upotreba to, shvaćajući se kao izgovor, naglasiti. Izgovori koji sadže glavnica stazu jekni. Artikulacija time poroge dopada, potvrdi u pisanju značenja te riječi. Bez odstupanja prema svojoj materijalnoj jeziku, glasi u svakoj svojoj pojedi poroga prema osjetljivosti protok među stranim jezicima, što zahtjeva anaga volje, koncentracije i energije. Istodobno, izgovaranje je usredotočeno na stranu jezika (jezi publicu) da se usredotoči na sam čin izgovaranja kao i na tojelo koje govori i koje se vide ne može osjetiti na srazvratne modifikacije koje je naznačio kad je bilo daleko.

filosofiranje predstavlja neodvojivom i jedinstvenu prirodu priroda stvarajuća od strane publike. Gledatelj može uložiti stvarni napor da bi stikao u čemu se njegovo geslo i to, na prvi pogled, namizano prevodi kroz u bradu. Spisateljsko govorenje, uvijek daleko trenutak u kojem postane namizano postiti tekst, trenutak u kojem se upliže, zbog nedovoljnog znanja jezika, postizaju u nesavjesnoj shvati svrhu. Naravno, to nikad nije upodobe gledateljske namizane fantazije u svemogućnosti je poljudstva. Na trenutak postepo snaga duha, stika bez izlaza. I to je, vjerovatno, razlog zbog kojeg lažnovezve vez izlazi da bi se na trenutak transformisao što što je voljelo u mitova, nesavjesnoj stvarnosti, u shvati koja više nije ulaznica jezika. Učestvovanje u istoj videnosti misle namizane kao poljudstva da se, na vrijeme predstave, redovito razvijaju i razloze riječi i shvati, gledanje i shvati. Činjenica da glazbi se govore matematičkim jezikom pretvara komunikaciju u publikum u događaj, a publika, upućeni u odnosenje trenutak stvarajućeg je govorenje, postaje saobraćaj u čitav i jedinstvenim dišanje.

3. Nije li spomenuti Neodcompans, a i hrvatski **Shaloshpencs**. Englezi ih Ardejski i Elengabre hula su koristili već u ranoj vojnoj praksi predstave. *Weed to know*, 1987 godine. Tre godišta podloge, nakon što je već rekao Julija Gergo. 1990. Jan Lazarevi ponovno se prihvatio spomenutih telista. Krajem oktobra 1996. objavio se Machetti. Na prvi se pogled čini namizni protidruženje redatelj postavlja Shaloshpencsve kumane. Oni, zajedno s Beckettovima, predstavljaaju poezijom, najvatraj, najst redatelj hula apozolomisti. Na Lazarevi, ovaj Shaloshpencs, nije postavlja drugu dula klamiraj nepotvornu. Radio je i u vlastitim lokaliziranim matenizacijama, ali s poljima

Nova dramatika u Flandriji i Nizozemskoj

Gerardus Rijnders

Juli 1983. godine nizozemski kritičar Theo de Jong mogao je tvrditi da je u dramati Flandrije i Nizozemske dostigli stadij snage dramatika rebusa kao i to da je komuniciranja među dramatičarima i kazališnim praktičarima otežala.

U međuvremenu se mnogo toga promijenilo. U središtu najnovijih događanja više ne stoji kazališni komad *Hugo Claus* (Flandrija), *Lodewijk de Ruiter* (Nizozemska), *Gerben Heilige* (N.), *Walter van der Broek* (F.), Nori teatrom *Gerardus Rijnders* (N.), *Frans Strijds* (N.), *Jana Geortia* (F.), *Paula Pauwara* (F.) i *Wilky Thomas* (F.) ne pokušavaju preniti putje performativnog prikazivanja i jasno je, i njihov teatralni nastup iz tjelesne vještine u kazališnom prikazu, dok su njihovi prethodnici stoga odavali krivovjnost za njihove stajališta od one na sceni.

U dramati se dogodila evolucija kao što je u jeziku i povijesti svijeta. Počeo je s materijalnim i estetskim, što znači da se eksperimentiralo i izražavalo jer, budući da različit način izražavanja uvijek bi izobličio i misao novo značenje. Njihovi aktualni kazališni tekstovi polaze od iznagodne snage jezika i konfuzirajućeg jezika i jednim drukčijim materijalitetom - materijalitetom glumačke igre, istražuju jedan intenzivniji, bogatiji svijet od onog već poznatog.

Osamdesetih je godina niz različitih događaja u osnovi promjenom odnosa teksta i kazališta, kazališta i otkrivena. Ona se temelje na doizlasku jedne nove generacije redatelja i glumaca koji odnosa leđa potpuno natra 70-ih i stoga su

kazališnom repertoaru. Oni su se odvojili od pretpostavke, da kazalište i drama treba potpuno odvojiti jedno od drugog te da tekst mora propagirati jedan stav ili stavovi jedne "kao da" situacija.

U Nizozemskoj i Flandriji došlo je do snažnog i vjeranog sukoba s političkim teatrom, borbenim teatrom te kulturnom raspravom skupna kao što su *De Internationale Nieuwe Scene* (F.) i sl. Politika je nastala nastala na zadovoljstvo mladih redatelja (*Rijnders, Geortia, Lamers, Bogarts*) koji su svjesno ostavljali ostvorenja više interpretacija i koji su pokušavali intenzivno konvencionalno gledačsko poslušanje. Ono što je u početku bio komentar redatelja, onak-ko se u svijet kazališnih tekstova.

onog njihov i koji su se redateljski komentari i glumačke interpretacije udalji od izvornog teksta, postupeno se svjetlija potreba za bavljenjem tekstom.

Sredinom osamdesetih iznenađeno su novim redateljima kao *Geortia* (*Kleur is alles*) i *Rijnders* (*Wolven, die kolonist*) i sami počeli putati.

Pojavom ovakvih kazališnih projekata/aktova nastala je jedna nova generacija dramatičara koja je pisala višeznačne, fragmentarne i zaporne tekstove koji su se otvorili jedinstvenim raspletima (*Paul Pauwara, Wilky Thomas, Frans Strijds* i dr.).

Ostale važne tendencije u kazalištu su bile objanjavaone kao reakcija na tekstuisti teatru: *Wolven-associativni teatar* *Jana Lauwersa, Jana Fabra, Gerrita Thomasa*

najnoviji nastojanja u pjesničkoj umjetnosti (*Jana Tenra De Kersmaeker*, kompozicijske skupine *Rosas*, a kasnije i koreografije *Michelle Anna De Mey* i *Wim Vandekerkhof*, koreograf skupine *Uitroze Ver*).

Ove kazališne struje više se pozivaju na prethodnost likovne tradicije i isto se tako opiru kazališnoj tradiciji koja pokušava izgledati. U ovoj kazališnoj formi tekst je igrao sve veći ulogu. De Kersmaeker i Lauwers pobili su različit eksperimentalni s tekstom, a Fabre je počeo pisati. Granice između pjesme, kazališta, slike i teksta u ovom su se području kazališne umjetnosti počele gubiti. Paradoksalno tome, izjednačava se sponorni učinak razvoja kazališnog teksta s učinkom tekstuističkog kazališta, autorsko mjesto preuzimaju kritičari, a tekst se kao da kazališnih i njegovih granica sve više udaljava od realiteta.

U slijedećem pregledu podijeliti smo dramatičare danih generacija u tri grupe: vjerojatno prema vrijednosti koja im pripada i iznimno ne preporučivati prikazivanje, preporučivati i fragmentaristički način gluma.

Početno kazališno kazalo
Dramatično preporučivanje

Kazališni autori učestvovali pod ovaj naslov pisali su tekstove u smislu nasljednih i napuštenih kuća, kao da su napuštene posvjetle litene pravnih boga. Ne sa drame čiste tradicionalne grupe, s njegovim glumama i dijalozima, preporučivati i izvorna ind. Onda kazalište pod ovaj funkcionalni kao da se stajalo u ogledala.

Hugo Claus je vjerojatno jedini pozicijom autor kojeg iz Vandela, Brockera,

Rab de Graaf
Sweet Inspiration, 1985

"Ređen sam na rubu grada, s
ona strane valjuga baljaničkog
kolodvora. Ulice su tamo uske i
kuće su plemićke. Sunca ima više
mala, dima i tekomotivito
tamnim velom prekrivaju sve, u
obliju. Ujuri koji tamo žive uvijek
zagledaju crno: više su na
miza isprati čada iz dubokih
brazila rijetova koba. Tamo sam
rođen, i tamo sam prvo svoj
cijeli život, pobijedi od tamo,
dajće od zmeđa slomivstva,
dajće od svoja hrane majka,
dajće od oca ureta bez posla...".



Jan Decorte: *Manier de Zet en het Kind*

Heftig (17. st.) i Heijmansovo mitermo ubrzo je ušao krug zanimljivih društveno-nazadnog jeničkog područja.

Najveći komadi Huga Clausa nastali su sedesitih i sedamdesetih godina: izvedeni su u velikim i srednjavolnim teatrima. Njegova djela se sastoje od simboličnih realiziranih komada (Kryg, Sinter, Delemur, itd.), adaptacija klasične mitologije (Hylas, Odisus, Prokha, Biondemon i sl.), perioda komada (Kasabatskog teatra (Maret, De Vassacht, Blyssom i sl.) te gruzijsko (Ner: Iven unde wiken van Leopold II, Mischken i sl.).

Klasici kazališta približavaju se sfin nove dramatičke. U suprotnosti s intertextualnim nagovještajem vidljive su brojne mitološke vaze mitološki i etnografski tip: mitološki postuk-ljane katastrofe (Biondemon), svijeta kao labirinta (Ner Schomeljaas), bordela (Ner Haar van de hand), grešnice nagovještavaju predmeta etničkog, popularnog i tradicionalnog kazališta. Kao kada se fragmentirani materijal pojavljuje kao dio više ili manje koherentne dramske namjere, kao potraga za jednom modernom (često grotesknim) for-

mom prema kojoj možemo suditi o ljudskoj egzistenciji. U većini komada se kao polaznu tačku tražive realizirane komere igre kako bi gledatelj/čitatelj poveo u jedan barokni, simbolični svijet snova.

Njegovi najmlađi izvještaji i često fragmentarni komadi nastavak su novih kazališnih kretanja: primjerice Sinter (1984) - kolat tekstova na temu ljubavi i poverljivosti, nastao je u suradnji s jednom grupom glumica, a napisao ga je za skupinu Maatschappij Bruccho, te dva ranija komada, De Sinteren i (M)erelaten (1993) go kojima je nedavno i samjelo Hla.

Kao što je i sam rekao da je sam na jeziku, Claus ostaje u granicama kazališnog izraznog jezičnog područja. Ovakva izmjena u prvom momentu izgleda kao nešto što je nekako dje-ljivo s malim dramaturgima. Ne njima je Claus prije najveći vremenski mogući situirani partner u razgovoru.

Willy Thoms
Olta Dito

"Kazališni tekst mora sebi pokazati: on ne treba biti samo lijepe djela. Nešto mu mora mirati, inače pristijakaj tuđe na naprednje."

govori o konfliktu u jednoj rediškoj oblasti gledanom iz pozadine velikog tvorničkog strajka, predstavlja dokumentarni stil. Heijnga se profilirao u predstavom Kici de Jongen (1991) i *Mens duf de Iven* (1979) kao autor pucnog kazališta. De Boer se od mladena realizirao komada The Family razve u autora predstave sim-bolični komada kao što je De Ruzich van Ceylon (1991).

Flamenski pjesnik **Toen Lanoye** autor je mlade generacije koji se nadovezuje na postle naturalizam kazališnih ostvarenja Clausa, Van den Broeka i De Boera. Njegova djela predstavljaju tragikomni svakodnevici, bez ikakve klasične grada i obrađuje se odredenoj publici. U komadu *De Condele Mier* (Lanoye i Brumelma, 1988) i Biondemon (1982) on na vrhovitajući rubu opsiše togliku malograduštine. Ulica je prapredstave predstavu Geluk zaentemena kazališta skupinu Theaterfeest koja je pobijela napraviti nova verzija iznimenog remisa flamenskog pjesa *Gerarda Walechga*. Tekst je usto u izbor za godišnji kazališni festival gdje se uvođe najnovije predstave flamenskog i nizozemskog teatra.

Za reditelja i autora **Karla Woudstra** dramatika je još uvijek presadno sredstvo kojim se postle transparentnost koja pokreće njegov satirski kao i njegove lične. Prijatelj **Lana Nawa** pise analitičke kazališne tekstove u tojisti **Ibema** i **Srindeberg** u kojima pakratne i pogojeju smut drstva otkrivaju smrtivji svijet borbe za pre-vlast, mirnja (također i onu spram samog sebe) i pravde. U predstavi *Ben Zwart Pool* (1992) nepravdi u govorima objeđen glavni lik okor-strava zašto su straci nekog prošlog događaja postali njegove danišnje stahovine.

Judith Herzberg je nizozemska autorka kod koje se likova također ojeju utjecaj preliosti, a što oni upode ne mogu koelotriti. Za narku od Woudstra ovaj jezik stih kao sredstvo pomoću kojeg se izbjegne pogledati istini a odu 1988 je uvjetnost predstavljanja, izbjegavanja odgovora. Dramatiki **Willea Jan Otten**, koji kao i **Herzberg** (Liedevand) sta sebe ima jedan kazališni tekst (*Ben zwaen*) u kojem se rina preliost, prepaga u stvarnost, a dramati: Herzbergove riječi da je potpuno ispreplila životu svojih likova tako da je "sve jednako, da on zapravo ne mogu nešto izbriati, da su sve njegove riječi potpuno krive". Prouka kao vještica posljedica ješto često prisiljeni komične strasti je kao što je to slučaj u komadima Liedevand (1982, smijenj 1989, i i Kici (1988).

Tekstovi Judith Herzberg ublažavaju samocenzuru realnom suptilnom podizanjem i često zagonetnom promjenom jezika. Vjerovatno nije slučajno, da se upravo njegova djela ravnje od svih navedenih autora nadovezuju na postmodernu kazališnu praksu.

Prouke u *Ingvalda* bier prava, dramatika prijetvornog

Činili niz mladih flamanskih autora nove potcrpaje trniti u širokoj i široj pripravitelji, životopisu iz epiko-panoramske pripraviteljnosti. Njihov pokušaj da životu priđu postavu na scenu česta je vezan uz različitosti govorni dijaloga, situacije i to.

U kazališnim izvedbama *Afrika Siemans* nalazimo važnu socijalističku dimenziju. Nije slučajno da Siemans kao svoj veliki uzor navodi flamanski pisac *Lucia Peela Boone*. Kao i Boone Siemans na tri razna osjeća tugu svakodnevica maloga čovjeka. Iza njegovog se humora skrivaju sridna, sućutjeljenje i gorka ironija. *Kuchette* je priča jedne čvaka koja ne želi da obnova siana za bogatijima oca i majka koja leži na smrt bolesna i tako se uplete u mrežu laži i izgovora. Završi ja jedan stariju analizu koji prepoznaje njemu prirodu. Noviji komad

ja postaje sve primjetniji.

Ovaj je metod sradan i kazališni komad *Wittebieten* *Inocentijus Petera Verburga* (režija: Jan Ritsema, glumi: Johan Legema), u kojem su govor i razmišljanje veliki Rastela vrlo prepoznatljivi. Od tog je teksta nastala predstava koja traga za autentičnom razmišljanja i glumačkim igr.

Pasazje u razbiježenom životu
Pasazje postmoderne dramatičnosti

Težak je kop su obraditi u ovom djelu više od svih ostalih pokazuju raspad i kompleksnost postmodernog svijeta. Oni su vrlo udaljeni od svakog realizma i konvencionalne drame. Radikalne njegove mehanike vidjeti u djelima nizozemskog autora *Gerardjasa Rijndersa*: *Wolven*, de talentuut (1985) koji tematizira slobodu koji vrlo netipično reagira na materijalno jerik i za sebe stvara kompleksnu, autonomnu (gotovo neizmisljivu) jezičnu svijet.

U Rijndersovim čvaka izvanredna de uzaluga dolan njegova postanje bismala i fragmentarnosti svijeta. Ti tekstovi pokazuju deficit starih, politikehvestnog uzroka pojednavaća značenja i uloga, raspad obitelji i odnosa (*Pick-up*, de *Wolven*), usvajanje središnje stvarnosti i teatral (Lipfheiser) itd. Njegove predstave za privlačenje veliki porijeklom: naglasak na razmišljanje izvrsne obratnom proces. Komadovi dnevni događaja, fragmenti teksta kao i citati upajaju se u jednu fragmentarnu



Hugo Claus
De Coloman

Jesse De Pauw
Peter van Kester
Met Kind van de Seid, 1990

"U sredini svijetljenog prostora leži crni mulkar. Gol. Čini se da spava. Spusti sam se do ruba lunc i promatram ga. Nije spavao. Bio je sasvim buđen. Ipak, izgledao je kao da spava. Ležao je potpuno miran. Ruka je stavio pod glavu. Samo je desna podlaktica oslonila na lakat i držao ga uspravo. Imao je nešto u daci. Nešto bijelo. Samo se trzao micala.

Jedna velika ptica doletjela je kroz svijetljeni dio i elegantnim letom preljetjela crnog mulkara. Riba. Riba na suhom u njegovoj daci. Lovac.

Ptica se spustila na sigurno udaljenosti, gledala oko sebe, kao da upravo misli utvrditi nešto nedozvoljeno, zatim je daskakutala bliže. Promatrala je crnog mulkara. Zaka i čestitljivo bijela kao da bi ušla riba, kao da se radi u nekakvom taču, je udaljenost je bila prevelika. Lovac se nije pamakao. Sasvim račinu krlja i jedan skak. Sad je postalo vrlo gusto.

Ptica je mijenjala za ribom baš istovremeno kad lovac je posegnuo za vratom životinje što je uđenala krlima i istom pokretom tijela ptica načinila je krug. Vrat je pucnuo. Tijelo se spustilo. Sve je izgledalo poput plasa. Bio je to staljetni, sveti plis."



Hugo Claus

žute (1992) govori o piscu koji želi stvoriti nove verzije mita o Orfugu, što ga potpuno uništava. Same pripovjedačke i neizmjernost da se pripovjeda ovoj u teatraliziran u jednoj otvorenoj strukturi teksta.

Za danielju je kazališna scena važan rad filmskog i kazališnog glumca *Jozeasa De Pauwa*. U suradnji s *Peterom van Kraljevom* Paew je napisao tekove *Word Combiar* *Me de die ife en different voices* (1987) – višeglasna pripovjedačka s citatima na *The White dande T.S. Eliota* – kao i *Met Kind van de Seid* (1990). Poučljiviji je tekst polifonija glasova bez jedinstvenog centra. Priča govori o kovaču, komičnom sinu i njegovom polubratu, a napisana je u obliku pjesme, teksta i govora. Ovaj je komad mal ep koji govori o 150 godina svjetske povijesti, a prikazan je životnim putovima dvaju kovača. Voznearski stil pripovjedača odvodi životnja/gledatelja na virtuelno putovanje oko svijeta. Tekst spada u specifičnu kazališnu praksu gdje pripovjedač govori u kratkim rečenicama, nastavlja reći. Iznenada prelazi rečenica, ponavlja tekst, kao da u tom trenutku sam izgovor, stvara rednje i strukturu ju. Proces pripovjeda-



Gerardjan
Rijnders



Gerardjan Rijnders: Nufflaanderen

gledaju te gledatelji stali jednom govore nerazumljivom amenskom ulaznicom (Rohlsbet, Tilus, geen Shakespeare, Ballet, Count your blessings). U tom procesualnom postavljanju teksta ne scene gledatelj ima zadnju riječ. On taj potpuno fragmentirajući tekst može shvatiti kao složnu igru, kao intrigu koji oblik teksta ili kao neku vrstu postmoderne alegorije današnjeg svijeta.

I Nizozemac Rob De Graaf, angletički voditelj

*Josse De Poore
Peter van Kraijl*

Komad napisano u dijalogima publici svakako ostavlja manje slobode. Sve je puno konkretnije. Teško se može pobjeći od nekog lika; ponekad se približimo nekome liku, a zatim ga opet možemo napustiti. Tekst dozvoljava takvu gretanju, pa se možda veći akcent stavlja na neko drugo. Veliki dijelovi pripovijedanja odjednom gestane važniji od ostalih. (...) Ponekad ti sav u pripovijedanja, tako da ti sve možda predočiti, u njemu nestati i ponovno ga se osloboditi da bi išao dalje. Neki bi večeri, na primjer, nakon priče o lavu: "Prica je klijuncu riba" znao pet minuta ostaviti potpuno tišina. No priča mora ići dalje. Kad se u jednom trenutku ispricano raspadne zajedno s brojim mitima, to spada u one rječke velike trenutke u životu. Otvjek postoji tenzija između ispricanog i samog pripovijedanja kada je to u publici. To je velika prednost. Otvjek smo sve bliže, osjeća se kretanje u prostoru, kao i u publici."

gledaju (1988) i Het gymnasium van Zierikzee (1989) svaka je značajnost djelovanja takva zabava, da se nastojanje gledatelja da dijalektike čine govore nemogućima.

U Flandriji su prije svega djela Willyja Thomasa

i Paula Pourvarea. Dukat o tome kažu je tascijag između stvarnosti i teksta neproporcij. Sve je manje želja autori da stvarnost da neko oblaže. Njihov je svijet više poredak snaga-

narnoga, a njihov tekstovni prikazni svijet slika koje se u kvadratu bez koordinata međusobne dubruga i stvarnoga. Iskazivanjem neizmjenjivog Pourvarea i Thomasa stvaraju jednu porajana svijest o jeziku. Pourvarea svoje tekstove pola u formi radijansa i zatim ih daje glumcima. Thomasov tekstovni se čista prva monija razmješt s polazni smjernosti. U tom kontekstu treba također spomenuti i tekstove redatelja Jena Decortea. U tim je komadima (Klaar o elies, i Menen, die zit en het kind) Decorte stavio pitanje na glumčinu podršku komedije apsurda, priča o vješticama, komika i

paradoksa teatra, prikazivanje nestručnog ili njegovim komadu Congo kao model ekspedicije u uzurpirajući džunglu poslije je roman Josepha Canadai The Heart of Darkness. U prvom djelu tri maskara u petnaest na danom svogih snova vlam u džunglu, u drugom djelu jedna žena tane u vlamu tjela, da svoje DNA strukturu. Komadi Willyja Thomasa česta su demotivirane bijke, alegorijske priče bez ikakvog značenja. Tako se na primjer tekst Doves en Schoenen (1988) događa u dva apstraktna prostora: u jednom gradu u kojem se događaju potpuno slučajni susreti, i u drugom tami gdje se odvija vrlo bajkoviti događaji. U tom zamrzanom klasičar istoba i starija potrova se razne beskonačno stopnja. Sjevan tekst pod naslovom: B i A u Dubbel zasnova je na htu Kaspara Hausera i njegovom slobodnom iskraivanju vlastite lajke kao i emocija u mediju jezika. U djelu je A žena-jedini virtuos i B koji je Rika. Budući da ne može razgovarati, A strahom nad B koji je u kaveru. B i A razvijaju slobodno međusobno razumjevanje, jednu savrnu levinu komunikaciju koja omogućava da A i B svoje emocije i misli istaze jednim razlikovanim jezikom djeteta

Zaključak

U Nizozemskoj i Flandriji kazališne tendencije vode vidljivo sve dalje od realističnog, a u smjeru autentičnog pripovijedanja ili stvarne, postmoderne dramaturgije. U Flandriji je prvom velikon i srednjovjekovnim kazališnim kućama još uvijek veličnom razmarnu za konvencionalnu dramaturgiju, dok je mlada generacija kazališnih autora u rudi upućena na nove kazališne kuće. U Nizozemskoj su mladi dramatičari nedovoljno stabilizirani i u velikim kazališima (Tooneleeging Amsterdam) kao i u teatru periferije (Maatschappij Orcaorda, Nieuw Weel).

Tekst grupe autora prvi put je objavljen u teatralogizaciji organiziran u suradnju Flominskog kazališnog instituta i Karoliškog instituta Nizozemske

Pavela Srijanosa Kozgović

Nizozemac Frans Strijland, umjetnički voditelj Art & Pira svoje tekstove i predlaže promatrateljima iznimno zanimljive teatralne studije. On razmimo raznoznake semantikalne odnose, prizvodi isječak nepovjerenja spram svih milijuna. Igraova se djela česte satirize od manje međusobno oprečnih perspektiva. U komedijama Herabergen (1985), Gaspreken mer

ertha. Njegov tekstovni su usko povezani s kazališnom praksom u kojoj amiraju mjesto pazmjaja imperativizacije i interakcija s publikom. "Gleda informacija i događaja bez poetika i kraja cine-gledatelja aktivnom, a samo priča govornom", objavljuje Pourvarea u jednom interviu. Neki njegovi komadi kao Okoncu imaju potragu ili putovanje koje mlade neke podaci svoj cilj. To je vjerojatno metafora vrlo akustičnog

TEKSTU

1 - UVOD U METODU

1. Ona polazi od specifičnog karaktera knjižalnog teksta.
2. Ona istovremeno povjeruje knjižalno pisanje s bilo kojim drugim pisanjem, a pisanjem opće, ona ga dalje svjetlasi u polje književnosti, neprestano potpuno iz njegove istovjetnosti.

3. Ona dometno i bezumno povjeruje na samom životu književnosti, na traženju potpunoj manjke povjerenja, ispravljenosti, samostalnosti knjižalno ili literarno, ili knjižalno općenito.

4. Ona ne pripisuje prapostupak "institucije", niti postepovanje "metodologije".

5. Nije nulta maza dramaturškog naga tekstualizma. Ona je upućena i običnom čitatelju koji želi povjeriti različite prijava teksta i priključiti (redatelj, glumac) koji se upušta u dramaturški posao. Ona nikad ne dobije prava retna, samo omogućuje da se shvati kako tekst funkcionira kao knjižalni objekt. Tada se čitač je čitačica da je ona "ekonomična" onome što bi želio prijeti u stadij retnosti. Rečeno je uglavnom od detaljnog ispitivanja književnosti.

6. Ona predlaže svoditi prava retna/posao/predstavu.

7. Ona pruža sredstva pomoću kojih se jedno djelo može svjetliti u svijet dramaturškog djela svih književnosti, vremena, ometa... i u odnosu na svaki dramaturški djelo posredno.

8. Upotreba ovih sredstava koristi približavaju suvremenosti knjižalnih djela neprestano u prošlosti, posebno "književnosti", ona oslobađa suvremeno dramaturško pismo.

9. Ona se dopušta do "upotrijebe" knjižalnih tekstova, već omogućuje upotrebljivost topografska i smisla kojih djela prava retna svoje oslobađa.

10. Ona daje osjećaj svjetlosti, jer njena put nije unaprijed određen. Ona je autotarna. Ona predlaže opretnu na odliku u "nepostojanju". Ona zahtijeva da bude književna, ali ne u suštinskom već u dahu "svakom sam". Svjetlost koja predlaže dovoljno su neprestano da oslobađa svaki konstruktivni sistem.

Predgovor, ona zahtijeva preciznost i otvorenost u radu. Ne odobrava prevarljivo objavljenije općih riječi. Općenito ideje se formiraju malo-pomalo.

12. Ona se upušta u štetno prijedlog: "Nik se ne trahiti niti ispod površine: one su tajne".

13. Ona je utemeljena na postulatima koji razno razlikuju na tri sljedeće propozicije:
a) shvati knjižalni tekst, smisla prava retna svjetliti: kako on dramaturški funkcionira,

b) način dramaturškog funkcioniranja se očituje istovremeno površine riječi.
c) analiza djela teksta omogućuje i (kako djela omogućuje da se odredi način funkcioniranja cjeline djela, pruža već neophodne ključeve za razumijevanje djela u svojoj cjelini). Treća propozicija može izmisliti. Ona je utemeljena na postulat: djelo je u potpunosti u svojim pjesma, i pjesma nije niti ta se nijedna je tekstualna radnja, ali ona je kao i svaki postulat utemeljena na svojih književnih osjetila.

II - NAČIN UPORABI

1. Izdvajanje fragmenta za "ispis" čitanje: od pet do deset podrijetla cjeline djela. Fragment može biti ili početak književnosti ili bilo koji dio koji na prvi pogled ugleda književnosti za cjelino djela. Ne možemo predložiti precizan kriterij za odabir fragmenta: odabir bi se može ići i slučajno.

2. Izdvajanje fragmenta na nekoliko segmenta, da bi se omogućila precizna analiza. Odabiramo da je jedan segmenti gotovo, i da počme drugi kad postoj, naprimjer, promjena subjekta ili toka, intenziteta ili govornika u dijaloga (koje valja ako je to ponekad i zaustavljen).

3. "Ispisivanje" odvaja se zaustavljanjem na svakoj replici, a počme u jatajima: koje je početna situacija? Kad je ona odobrena istovremeno jedno sa drugom: a) događaja, b) informacija, c) tema, i to tako da u tekstu istovremeno ono što sadrži stvarno jest.

4. Rit "ispisivanja" je prednaglasak radnje od jedne replike do druge ili čak svake jedne replike. On će reći na književnom stupnja teksta. Radi se o mikro-radnjama koje stvaraju upućenosti riječi (i dakleknje). Potrebno je odrediti:

a) Što se događalo od jedne do druge replike i u smislu općem? Koj je početni svjetliti da bi se obilno pojavila između jedne i druge pauze?
b) Kako se to događa (preko koje tekstualne figure)?

c) Koj funkcionalne veze dijele između mikro-radnje i jedne, i događaja, informacija i tema z druge strane?

5. Ispisivanje sadrži sastaje. Dolažu na kraj svakoga segmenta, početku fragmenta, zaustavljanje se u razumio da bismo razlikovali razno-potrebno kako usmjera analitičkim mikro-radnji podanom napredovanju radnje na stupnja detalja i cjelina. Kako bismo utvrdili radnju knjižalnog djela u svim aspektima koji se tiču njegovog funkcioniranja, potrebno je razlikovati

tri razina u kojima možemo promatrati.
-mikroradnje: to je molekularna razina teksta, gdje usmje i materija, smisliti sadržaj i formalna sadržaj (formali i smisliti) čine međuvremena cjelina do točke razlikivosti.
-cjelovitu radnju: to je razna književna svjetliti u smisliti.

-pojedinačne radnje, to je pojedinačna razina ispod mikro-radnje i cjelovite radnje: ona je radnja segmenta ili sekvence, fragmenta u cjelini, pojedinačne svjetliti, prava, riječi ili čina. Na razini pojedinačne radnje trebamo:

a) "Što se dogodilo" između početka i kraja segmenta, početku u cjelini segmenta? Koj se književna odobrena početne situacije i trenutne situacije?

b) "Koj usmjera" između početka i kraja segmenta? Koj je učinak upotrebe kombinacije tekstualnih figura?

c) Koj se funkcionalne veze upušta između radnje i jedne, i događaja, informacija i tema z druge strane?

6. Polazeći od oslobađa prava retna "ispisivanje" fragmenta, predstava nam pokaže na cjelovitu način funkcioniranja djela u cjelini. Da bi se to uradilo, svjetliti se postavlja analitičnog teksta na stanovištu književnosti dramaturškog. Rezultat je generalni prethi djela koji se samo da oslobađa pojedinačne oblike funkcioniranja, već dopušta i mjernje usklađenosti i razlikosti u odnosu na svaki drugo dramaturško djelo, i u odnosu na svoje knjižalnih djela.

7. Čitanje "normalnom brzinom" cjeloga djela. Proizvaja, dopunjuje, dodaje, ispravlja ako je potrebno, rezultate analize fragmenta.

8. U tom stadiju, upotreba djela učinjena je razno i u bilo kojem književnom. In fine, u ovom se stadiju glavni povjerenje, socio-ekonomski, kulturni i biografski podaci koji upućuju djelo u njegovo okruženje i tako se usmjeva stavišni aspekti smisla tekstualnog i dramaturškog dopušta.

9. Nulta na ne prijeti, da na kraju istovremeno dometno rad o "vrijednosti" djela, upušta je usmjeva učinka na nam same (to nam je postulat da o optima, optima, istovremeno), usmjeva koji nam pruža istovremeno interesa koje potražuje u nama, svjetliti koje je književno da to oslobađa riječi, općenito, poetike tekste, književna, svjetliti.

Prvi i francuskoj književnosti i književnosti
Pravito u: Michel Vinaver, "Textualna dramaturgija", Actes Sud, 1992.

što
može
mo-
ćiniti
riječ
ma

„Čitka i čitilica za jedan.“
Wittgenstein

Predgovor. Cilj Wittgensteinova Traktata bilo je, smatrao, osvojiti jezik. Prvo, Wittgenstein je jezik želio dati značenja, jasno i sigurno kazati da naposljetku kažemo ono što misli biti izrečeno. Drugo Wittgensteinova nakana, nam je da pokaže što se može biti izrečeno, sljedeću namotu upućena je i ostala nezrečena. Ne možemo naučiti, ta je nakana ostala nezrečena, jer je Wittgensteinova spoznaja dijelom naučila i pisanje uobitavica - uobitavica nezrečenaosti glasi tradicionalnih filozofskih nakana u okviru kojih je o takvim stvarima riječ. Shvatiti li se jezik kao razumna organizacija naših kulturnih kodova - našeg razlijeđenog kulturnog hanapeta u okviru kojeg se proizvodi značenje (i oblikuje svijet) - postaje namjetnim da se upravo ta,

u obliku namjetnosti, daje pronaći konstruktivni element u našim jezikima.

Zadetak koji u je Wittgenstein postavio u masu dijelova bila je izrada jedne opće jezične kritike iz koje proizlazi da logika i namotnost u okviru oblika općine jezika imaju značnu ulogu, iz toga proizlazi prilikom svijeta usporedan i matematičkim modelima filozofskih fenomena. To pak upućuje na njegov drugi (i možda analitičiji) argument, namotnost da pitanja o vjerojatnosti, etici i namotu života mogu biti predmetima jedne društvene vrste spoznaje i obrade, jer pripadaju području koje se našim svim općinama jezika. Uporno i tog drugog aspekta jezika Wittgensteinove spoznaje pokazuje se posebno upućujući na namjetnost.

Dijelom koji je bio počinio namotnost jer naša kulturna predodžba o onome što danas nazivamo namjetnošću, kako bih mogao pobjeći na predodžbanje svijeta

Joseph Kosuth

Predgovor i deset
napomena uz
umjetnost i
Wittgensteina

en ez: olyan képét adni a valóságnak, amelyben a jelölő legjobban szűk jelölés

jelölő jelölés, jelölő és a jel

Joseph Kosuth:
A grammatical remark
on G.L./L.W. 1969,
Galerija Knaf,
Budimpešta

koje čine umjetnosti ublažuje namsti uporno-
ti. Vjerojatno da se može vidjeti da različiti ele-
menti ove djelatnosti koje nazivamo umjet-
nosti obuhvaćaju daleko točnije ostvaru priložu
nego što bi se moglo postiparati.

Taj cluster igara tvori umjetnost
samozagajivost kao oblik postizivanja dje-
latnosti. Bježi na kraju se ovdje ponaša ne bježi
biti oblik shvaćanja kao posljednjeg nastanka
tradicije avangarde. Ta tradicija može dodati -
iz graditeljske razlike - nastavlja život kao pol-
itika nastavlja umjetnosti, ali to se na kraju
način na objektivnu namitu intenciju i postiznost
savremene umjetnosti u našem društvu.

Nasuprot neposrednom zadovoljavanju potreba
savremene produkcije kulturne industrije talove
vrijednosti dolaze se uzrokom i nedostupno-
ma, ali ne čak i estetizirana i elitarna. Ipak
talove se reflektiraju u ovom stajalištu nepostojanja
biti društveno i gospodarski prazno, dok se u
druge strane publika i broj njihovih radnika i
dolje povećava, a ne smanjuje.

Krozom dvadesetog stoljeća svijetu je bilo teško
shvatiti značenje savremenog kulturnog human-
izma, neposrednosti i drugih oblika umjetnosti
moći. Na odmah način može se govoriti o
kroz značenja. U čemu kada se ideologije po-
staju, a nalaze pred značenošću politike svoje
društveno moraliziraju, društvo općenito općenito
publika dolazi sa značenjem upuća. Kao tekst u
potpuno se shvaćanju, umjetnost se izdale
razliku upućujući na promjenjivost svojih pre-
dikačkih oblika pod nastupom i odražavanjem svoje
partije unutar ovih struktura koje pravevno
avangarde. Tradicionalni pojmovi pojmovi, umjet-
nosti pretvorili su se u našem postmodernom
društvu u proces u kojem nije izjednačava kulturno
izrazivost, već gospodarski anga. Kada
ih uvrstje mladi umjetnici ili povratnici umjet-
nosti, talove predložbe o umjetnosti tvore kon-
tekst u kojemu tišnje strava avangarde i godine
vrijednosti. Ako bi umjetnost trebala biti više od
škola postmoderni dekonstrukcije i bendizma predstavlja-
vanje tradicionalnih forma bez ikakva vala sa
tradicije, stvariti čemo kulizu je mlađa da se
temelju isovna definicijama nalaze mlađe ne čitavo
naše shvaćanje umjetnosti. Iste mlađe su stoji
noderdan Ludwiga Wittgensteina pređu dolazi
publiku da prepoznaju ne samo kako već i znaju
umjetnost funkcionirati i djeluje.

1. Bježi se samozagajivost kulturnih tvorevina -
posredstvo umjetnosti - u odnosu prema javnosti,
umjetnici je motive sa aktualizacijom
Wittgensteinovim spoznavaj. 5. nastupanjem veće
između umjetnosti i javnosti započela je predstava
je javiti bježi je funkcija bila da pokazuje
umjetnost da iznenađuje. Način djelovanja talove
umjetnosti dolazi uvijek nalaze gurace javni-
ka. Može se reći da umjetnost općenito djeluje.
Medutim, društvo njege u slučaju javnika,
može se argumentirati da umjetnička djela
otodobno općenitu i nalaze oblik općenitu - pod
postiparativom da umjetnost ovdje možemo
društvo kao nalazi što se odnosi samo na sebe,
ali u javnom prostoru, a različite različite članom
analiza. U tom pogledom oblika umjetnost
pokazuje kako funkcionira. To se ponašanje naš
u djelima koje nalaze sebi, na svoj način



načinu kao način umjetnosti, te savodstvu
načinu spram javnika (pokazujući utam i
društvo). To je, istina je, bilo vloga javnika u
mom radu i kopim sam započeo 1965. Činilo mi
se da bi - kad bi se jeni sam dao upotrebliti
kao umjetničko djelo - nalazi savodstva koriste
javni i gnu. Umjetničko djelo - kao društvo
avangarde - trebalo bi biti ne samo mogućnost
vlastite refleksije, već i mogućnost izdizanje
refleksije u biti javni kao umjetnost prema
kulturni samoj. „Me tabernu“, piše Wittgenstein,
„da se pjesma, ma bila ona i najprijatna na javiti
pripravlja, u javnosti igri pripravljanja ne koristi“.

2. Wittgensteinovo savodstvo predstavlja
postaviti umjetnost, pa se ona pokazuje upravo ona
elemente koji jeni i ne mogu biti prvotno.
Može se, medutim, shvatiti proces kulturne
pripreme koji nastupa unutar umjetnosti kada
djelo javni spre upućujući dolazi posmak i
pripravlja se savodstvo javnosti. Najma (kao,
uključujući) instrukcionalizma se i upućuje u
obliku igri, čime postaje djelom kulturnog hori-
zonta koji postvodi anga. Wittgenstein je
nalazi potrebama talih djepova od umjetnosti.
To nam stoji kao model. Kao kulturna vred-
nost, umjetnička djepova nalazi ne nalazi
svoje vlastite savodstvo analize. To je jedan od
najvažnijih prigovora kako savodstvom
estetike/dekonstrukcije, tako i ekspresionističkim
teorijama umjetnosti, a otodobno i jedna od
velikih opaznica u značenjem mehanizmu
umjetnosti, koja svoje polazište ima na tritištu
Wittgensteinovo je nalazi da se talove nalazi
ona što ona vrijednost.

3. (D)eprekonstrukcija/funkcioniraju je savodstva - ona
stavlja talove. Stoga se može biti ispravno, je li
je malo pokazuje da se to stoji već post-
iparativno. Mi se može pokazati i ona u obliku
umjetnosti može predstavljati granice svijeta
(kulturna, postiparativ) kao jednu od svojih ma-
nifestacije. Kada izmjenjivo umjetnost, izmjenjivo
svjet i čitavo vlastnost talove. Jedni
pripravljanja nepostojanje je, čak i u savod-
naj-funkcioniraju oblika, davati talove opine. Umjet-
nost javni vlastnost i svjet ne djepu na
jedan savodstvom moment.

4. Zanimanje li od toga što je estetiki oblik da
kada kao, savodstvom umjetnost pređu nam
mogućnost oblika kao ne strava kulturne
bježi, već istina je i konceptualnom strava
prema dolazi koje nalazi upućujući savodstvo
općenitizacija, otodobno što je - kao savodstvom
oblik koji savodstvo taj oblik - bez njegova
savodstva se možemo shvaćati kao oblik koji
predstavlja igru u svijetu.

5. Kada se nalazi u temeljnom pritažnja živ-
ota, nalazi se pred savodstvom koji upuću-
javiti jeni nje u stajati reflektiraju, jer ona ne može
biti riješena. Jedino što možemo shvaćati jest da
pokazuje bit te savodstva, otodobno što je ta-
stajati shvaćanju u javnom kulturnom
obliku, koji kodove bježi u njihov oblik.
6. „Proze i nalazi u igri sa (stajati)“
Wittgenstein

Kao talove, umjetnička djela ne predstavljaju
materijal za sadržaj, već općenito postiparativ
umjetnik talove u jednom kontekstu.

7. Započelo je savodstvo sa shvaćanjem da
umjetnost može vlastitu stvaranju dolazi
može ulazi talove vlastnom kako je vidi kulizu,
koja je je postiparativ. Projekt modernizma pokrenuo
je proces u škola kojega se savodstvom općenito
postiparativ pritažnja na postiparativ u koje vlastite
gurace vidi ne vidi, već ih instrukcionalizma
kao nalazi vira samopostiparativ. Uprave na tome
najvratno kulturni djepova postiparativ je filio-
sahiti karaktiri. Povijest umjetnosti dvadesetog
stoljeća e globalna je povijest tog procesa.
8. Jedna priprema ostaje nepostiparativ. Što je
ovaj tekst? Svoje općenitizaciju se davaje općenito
društvo koje predložbe naš umjetnosti i. O tome
je ovde riječ i ne o čemu drugom! Dolazi pod
filosofije li je savodstvo o svijetu, ona bi morala
govoriti e umjetnosti kao o njegovom djepu,
čak i ako je nalazi. Ono što omogućuje da se
umjetnost vidi kao što savodstvo stratiže je i kao
dolazi u savodstvom i kulturnom prostoru. Ma
koja forma umjetnička djepova postiparativ
pripravlja je dije konceptualizacija postiparativ
Određena talove postiparativ, ta traja postiparativ
djepova postiparativ. To traja je namam
pripravljanja traja. Savodstvom talove rije nešto
marge upućujući je namam savodstvom kao



je i prvoga upotrebljivoga), na ono što bih želio posebno naglasiti jest činjenica da ona ima društvenu orijentaciju. Priznajući teoriju sage na je često interesirano od pojave uspe. Ali teorija koja nije općenita i univerzalizirana poiskom pristanja neodređeno (ili neodređeno) naklapanje pojave (ili prave) činjenice. Činjenica umjetničkog procesa je ono što - fikcionalno kao događaj - omogućuje usvajanje i kulturno značenje pristanja koja se ovim o pripravnosti jedino. Činjenica prisnost procesa dopušta da sekundarna teorija govori o svemu vanjskom objektu. Na početku, sekundarna teorija - isto i filozofija u općem smislu - određuje se kao djelatnost koja objasnjava svijet koji postavlja njemu vanjsku prisnost. U teoriji se može naći o teoriji, ali činjenica sekundarne teorije na nekoj razini uvijek pretpostavlja njemu odnosa prema svijetu. Iza svakog teksta o umjetnosti krije se mogućnost umjetničkog djela, ako ne čak i prisnost takvog. Tekstovi o umjetničkom djelu nailaze na činjenicu istinitosti od onih koji nisu umjetnička djela. Sada je prave pojave da su umjetnička djela na toliko vanjski, ali nailaze se sama odnosa da bi se umjetničko djelo moglo vidjeti. To razlika, koja umjetničko djelo čini od razgovora, nailaze dijeli i priznajući teorija od sekundarne.

Pa svima baš umjetničko djelo je isto unutar umjetnička djela. Sada je prave pojave da su umjetnička djela na toliko vanjski, ali nailaze se sama odnosa da bi se umjetničko djelo moglo vidjeti. To razlika, koja umjetničko djelo čini od razgovora, nailaze dijeli i priznajući teorija od sekundarne. Sada je prave pojave da su umjetnička djela na toliko vanjski, ali nailaze se sama odnosa da bi se umjetničko djelo moglo vidjeti. To razlika, koja umjetničko djelo čini od razgovora, nailaze dijeli i priznajući teorija od sekundarne. Sada je prave pojave da su umjetnička djela na toliko vanjski, ali nailaze se sama odnosa da bi se umjetničko djelo moglo vidjeti. To razlika, koja umjetničko djelo čini od razgovora, nailaze dijeli i priznajući teorija od sekundarne.

tekstova kroz sekundarne. Ovdje nailaze na način na koji se kritički i postranost umjetnosti odnosa prema tekstovima umjetnika. Iza pojave istina koja se takvom tekstovima često postojivost pojave (poput umjetničkih djela koje se kao pojave i koje postojivost i kritički pristanje kulturni) vjeru neka vrsta filozofskih naloga, kao kada bi se uzimali. Događaj mogao preživjeti, pa čak i sa dana s glasoviti kulturni u artu, spastični nalog knjižice.

9. Jedna od pojava koje su umjetnost ostalo umetnu u filozofski istraživanje nastoje se po njemu nalagju u tome da je kazu Wittgenstein svojim pripadnicima i njihovim njemu pokazuje konstruirati teoretski tekst-objekt koji bi uzimali pripadnicima (poznati) aspekte pojave koje su filozofski naloge i u stanju ekspanzivno izvesti. Taj aspekt filozofije - prava koji se pokazuje - sugestivnost se postavlja izravno filozofskog naloge.

Slike o ovoj ulozi, koje se kolektivno dostižu, imaju kao uzroke i ostavljaju, se bi trebalo - kao što je slučaj s velikim dijelom tradicionalne umjetnosti - gledati kao samodostatne akte izvoda. Izvodi ukazu preliježu kako o izvodu ekspanzivno izvesti. Taj aspekt filozofije - prava koji se pokazuje - sugestivnost se postavlja izravno filozofskog naloge. Slike o ovoj ulozi, koje se kolektivno dostižu, imaju kao uzroke i ostavljaju, se bi trebalo - kao što je slučaj s velikim dijelom tradicionalne umjetnosti - gledati kao samodostatne akte izvoda. Izvodi ukazu preliježu kako o izvodu ekspanzivno izvesti. Taj aspekt filozofije - prava koji se pokazuje - sugestivnost se postavlja izravno filozofskog naloge.



Joseph Kosuth:
Radovi sa križice po, o
Al Kertsch sa Luwigom
Wittgensteinom, 1980.
Muzej Levine Gallery,
Los Angeles

Jednom nazvan malom etnologijom). Potencijal umjetnosti leži u tom postavljanju - pred - nas kao manifestacije, konstruiran kao kulturna teorija, a ne kao (primarno) teoretski tekst. Ta uloga umjetnosti tada bi upućivala na prave koja sam što će i kada bihi upotrebljeno izvan (i unutar) umjetničke uporabe značenja. To bi dati kulturno umjetovan naloge istoga (naloge) te upotrebe. Postoji je upravo pristanje iznosa prema umetnu (i koje čine istovrsto stih o leži naklapanje postojivost), koji izravno nailaze srednje njemu u svakom razumijevanju post-filozofski uloga umjetnosti.

10. Dva onoga što je značaj na pojavi o umjetnosti su istovremenoizvodi pojave kojega su značenja kao takvo mogu kritizirati. Doka god na umjetnost gledati tek kao na svoju značenja, a da značenja značenja ostaje istovrsto, samodostatnost umjetnosti ostaje od objavljenosti je otpisna društva prema promjenama. U tom pogledu umjetnost ne prala nailaze duboko iznosa. Njome značenje moći se na ta kako ga objasniti. Opu umjetnosti koji čini umjetnost sama nastoji se od dosljednog obnosa objave koji se promjenjaju od djela do djela, od elementarne temeljne upotrebe kulturne, istinitosti od onih koji tvore stihja svakodnevnosti. Dok umjetnik ne odnariče od svog umjetničkog stvarnog, naklapanje i neproporcijalnost pojave o značenja umjetnosti, te umjetno naga opovla elementarni u svojim djelima i djelovima umjetničkog djela u njegovom izvan pristanje kritičnosti na podjenu detaljniji pristanjeizvodi, umjetnost i dalje izvodi prave doktrinarizacije i pomodnosti. Doka god umjetnost na odobrobita izvodi konstruiran iznosa i naklapanje značenja, ona nailaze naklapanje čini koje taj pojavi značenja drži konstruirati i time čineći kao taj stihja istihja da odnosa moći pojavi filozofski naloge, pravi izvan njemu usvajanje njega. Naloga kroz argument na filozofiju i filozofiju i dalje je ostalo. Doka se nailaze koji pojavi pojavi naklapanje drži u istu.

Dr. Joseph Kosuth, Igra stvarnog i stvarnog
Radovi sa križice po, 1980
prema o njemaloga: Boris Perić

Along the Margins of Humanities

Piše: Tomislav Zajec

Zbornik *Along the Margins of Humanities* objavljen na engleskom jeziku u nakladi ISK Fokusa na pediplovish humanistic study. Ljubljani: sadržava skripta rešenja sikhajenih nakon pava tm semana koja su s temom epistemologije u humanističkim znanostima održana na Institutu sredna jeseni 1993. i leta 1995. godine.

Tekstovi, sakupili u tri odvojenе cjeline: *Language / Ideology, Knowledge / Belief, te Performative /* Performans pokazuju jasnu, zapadnjačku naklon, koja leži u pokušajima restrukturiranja i nove artikulacije uzadnih područja epistemologije. Svaki od tih tematski cjelovitih dijelova koristi svoje metode i ustrojenosti prilagođen specifičnom području stvaralačkog interesa pojedinih autora, čime ovaj Zbornik danan dočeka samo zabrane putanje rješavanja teoretskih problema kojima se formiraju u nekoliko prethodnih godina bave

Prva cjelina, nazvana *Language / Ideology*, otvara od **Barbara Schliena** *The Promises of Ethnolinguistics in Language*, u kojem se pokušava naznačiti osnovne margine odnosa jezika i ideologije. Sliku ideologije autor je definisao kao organiziranu stvar koja je kriterija prezentacije stvarnosti. Jezik, s druge strane, post-potrebna svojstvena društvena konstrukcija naljepeta i na taj je način društveno povezan s ideologijom. Čiji nam ideologizacija u jeziku jest organizacija

društvene snage, pa je analogno tome, svaki živ jezik upotreba i prostor uko kojih različitih snaga i interesa. **Rastko Močnik** u *side Language in the Vigor of Translation* bavi se pitanjima cenzure u Sloveniji, u povis godinama po stvaranju vilesnastalnih razvira i uspostavi kapitalizma, a što svoj referat poručuje i jeziku rata, dok **David Edmundo** u eseu *The Problematic Nature, the Absolute Recursion Set, and Absolute Language* razvija o jedinstvu koje predviđa temeljne, prirodne jezike koji ostaju nepremjenjivi i nakon morfoloških transformacija stvaranih prijelazom jednog jezika u drugi.

Druga cjelina pod nazivom *Knowledge / Belief* otvara esej **Barbara Schliena** *Family Structures, Metaphors, Similes, and the Role of 'Life'*, koji nastoji pojačati razlikovanje metafira i porodičnih utjecaja da naznače novu svjednu na pojave, a to semantički razvija pomoću njih, jer se u dvije figure naprosto dale različitom logičkom funkcioniranju. **Michael Leissner** u svom radu *On Jurisprudence in Epistemology* govori o značenju pravne predodređenja u razvira i o stvarci, dok cjelina zatvara esej **Rastko Močnik** *Silence Supposed to Be Noise and Noise as a Zero Institution*.

Treća cjelina, povećano izvedenim usjetnostima, također sadržava tri esaja - od **Maja Szustek** *Contributions to the*

Sociology of Theatre, Interst Maja Szustek: Poetic Function and Performative in Theatre, te Performative Theatre autora **Aide Mikhajla**, teist čiji poručuje u cjelini danan ovaj broj Triska. Maja Szustek ističe da je temeljna predodređenja teorije i prakse modernog kazališta koncept performativnosti. Takav je koncept promatran kao ideološki pristup na kazališnu praksu na koju je kazalište odgovorilo tabuiziranim nepoznatim samoprismotvom utemeljenim od **Antonina Artauda**. Pericane tako izvedenog performativnosti ne predstavljaju kritiku ideoloških mehanizama, već samo jedan od pokušaja njihovega kritičkog razmišljanja. S druge strane, Maja Szustek u svom eseu *Poetic Function and Performative in Theatre* izdaje trag koji je svojom teorijom izvedenog **Marina Postema John L. Austin** i propovijest o suštini razvidnog govora i govora s poslušnicima. U tom smislu Austina uvredna formula "reč = čin" može biti dočeta i kao "reč = reč". Kad je u prilogu govore sa sceni, ova druga formula pridodaje originalnoj krpi temeljna nazna poručuje funkcije, a sama mogućnost obitavskog tumačenja Austina formula govori u prilog govora s sceni (scenog) jezika. *Performative Theatre* autora **Aide Mikhajla** esej je koji stvara cjelino parmetno izvedenim usjetnostima, a u kojima autor govori o performativnosti umjetnosti u kazalištu, a čiji prijedlog naznačeno u eseu "Fukuy" Ovaj esej sadržava zbornik *Along the Margins of Humanities* koji se, napominju još i to, uređili sponzor **Aide Mikhajl** i **Rastko Močnik**, upadne i autori njegove uvodne besjede.

ARTINTACT
CD-ROM magazin
ZKM Karlsruhe



U jednom od prvih brojeva Triska je objavio samo materijale o ovom kazališnom časopisu na Internetu. **Detmas**, kao nastavak u **Wissenschaft** i objavljuje brojeve poluge o kazalištu i novim medijima. Medutim, osim što su **Detmas** koji kazališnu interakciju razvija bile bili najbolje. Ne stoga li se kazališna konservativnost nepo tako što **Detmas** ipak, čini se, nije razvio napredniji nivo koji se novih oblika interakcije s kazalištem i performansne strane **Detmas** nije imao traženo sloje koji su se sve informacije već prije mogli naći na par komada na bilo kojem programu za pretraživanje. Želja **Detmasa** da postane digitalizirani kazališni teoretski na Internetu, što nije razumna jer čitavo se područje nije nalazi na teoriji, a nije veliko udalost na čiji tekst gledati u izmjeni tablica. Čak i sama periodičnost časopisa ima svoje daleke, predodređene, čime pratnja novih informacija

KAKO NAPRAVITI NEZAVISNI DOKUMENTARAC

Poučna priča u tri čina sa prologom, a bez epiloga

Nenad Fuhoški

"Očinski eskon dječji auto pusti je posle 29. travnja 1990. u vrijeme dok je britanski parlament debatao što da se napravi u Buzni, Graham Smith je morao zaključiti na tratinu. Parlamentarnog tipa, posao se prvotno je započeo slično. Goli je helikopter gura prema gomili u kolovoz gdje će umrijeti iste noći, pokušaj da na mjestu događaja pronaći nešto po Sijevsu postao njemačkim jezikom. Na stranoj strani amata Graham je napisao kako smatra da štititi Britaniju mora napraviti vruć rano samo stajati kao počasi strahu boljševizma bogoljub."

Ovaj citat dio je povećeg teksta nalazećeg u britanskom listu "The Guardian" u siječnja 1993. godine. Kako sam u to vrijeme bio u Velikoj Britaniji, poručio sam se poslušati čitav tekst, naročito zbog činjenice da je, otim spomenutog članka (realiziranog nakon triosvećje čitala) događaj gotovo potpuno neznačajnog zapisa.

Kaznili su u Grahamovom tragikom koji, stvarno sam da se to ne radi samo o osobnoj tragediji već i o nekim drugim važnim - paradigmatičnim slučajima koji pokazuju kako je rat u Irskoj Jugoslaviji bio trivian i koristan u etatističkim nekih zapadnih zemalja.

Nekoliko godina pokušavao sam zainteresirati britanske producenta i televizijske stanice za dokumentarni film o Grahamu, njegovom činu i političkim koje je ostvario. Bez uspjeha. Premda bi, barem naizgled, takva tema trebala biti "kao svjetlo" za tradicionalno književno i bezinteresno britansko dokumentarnu produkciju, britanska



Copyright: Andrew D. Grahame. ADIC Street Media Ltd. Tel: 011 44 20 880 55 65

televizija je ostala nezainteresirana. Kako sam u međuvremenu uspio osigurati podršku cjelovite produkcije dokumentarnih filmova "Touch Productions" iz Londona, shvatio je da se prije svega radi o temi: izgleda da, bez obzira što je Graham učinio praktično isto što i Jan Palach koji se 1969. godine upalio u znak protesta protiv ruske agresije na Čehoslovačku i odmah postao mučenikom, nekako nije bilo praktično "koristi" od Grahamove smrti. Ili da: rat je zavrio i ljudski prava više nisu "in", barem ne na dnevnu upotrebu. Kada sam jednom prilikom upitao visokog britanskog diplomata o Grahamu, rekao mi je da njegov čin i nije važan jer ga nije poduzeo sa svrhu završiti. I tako je Grahamova smrt i jedne strane ostala dvosmislena politika, a na druge izostala proizvodnja sposobne motiva ljudskih prava u Evropi nakon hladnog rata.

Premda se često govori o nezavisnosti britanske televizije činjenice su, naravno, ipak mala držanje. Produkcija je puno

jez dokumentarna "The Rock" o terorističkim akcijama britanskog specijala na Gibraltar nakon kojih je Margaret Thatcher jedinstveno skroz dovela u egzistenciju kampanji "Granada" koje je producirala film.

Postoji čitava situacija bila je u tome što je i britanska televizija odula realizirati film. Dok je u Velikoj Britaniji nepodnošljiva bila tema, ovdje je to bio autor i tako je ovaj film prikupljen velikom broju projekata ostvarenih na neki "bolji vremena" koja, po autorske skopane, nikada i ne bi trebala dati.

Svjetlo da će borba za projekt biti daga da postignuti još jednom izvodu motiva, odobio sam da film realiziran nezavisnim sredstvima. Na talent, "documentary" fond Evropske zajednice koji je financirao dokumentarnu produkciju i bio diojem "Media 1" programa, nije oborio i strukturi "Media 2" Za bilo kakvu međusobnu koprodukciju trebalo je izmisliti podršku televizije iz Velike Britanije, bilo Hrvatska, BiH, tipiča "Catch 22" situacija.

Na svu sreću, pojavila se mogućnost da film bude snimljen u sredstava "Womansrow video centre" neplaćene organizacije finansirane sredstvima Instituta Otvorenog društva. Kako je dobivena suma od 1.25.000 trebala financirati basem im projekta, bilo je očito da na vrhu otpada nešto više od \$ 6.000. Kako izmisliti film a tom novcem, i to još u Velikoj Britaniji?

Kao što smo producenti zna, isplativa sredstva su ipak najvažnija. Ona su samo da omogućavaju pokretanje projekta, već i daju onu minimalnu dozu samopouzdanja koja je potrebna da se ide dalje u nabavu sredstava i realizaciju projekta.

Budući strategija rada na projektu odvijala se na dva polja: na komepla - prepoznati i realizirati sumanje (i to na svu sumu koja je u tom trenutku bila moguća) te potražiti ostatak sredstava (čitav projekt je imao idealni budžet od oko \$ 100.000). Sumanje je bilo profitabilno jer je već 1988. izgledalo su potrebni sabotežirati, a nekih vide nije ni bilo.

Sumanje filma "Graham i ja - istina priča" sfilo se u septem 1989. u Velikoj Britaniji. Novac dobiven od 100-a potčinjen je za prijevode i minimalne troškove skupa, najam tehničke i rent-a-car vozila. Svećem, najam tehničke i vozila su u Velikoj Britaniji jedini naga u Eiravnoj pa je bilo moguće ne one troškove pokriti samim koja je bila na raspolaganju. Načinio, to ne bi bilo moguće bez skupa koja je radila preko besplatno - iznajmljivač iz tona Milana trijevlja, studija, veneta i pomoćnik Anna Savilja i otvorenog mla (jula koji su postojali projekti).

Nakon dva tjedna sumanja i sumiranja 12 sati materijala, (svaki smo, kako to Englezi kažu, film "an the ran", ali je to još uvijek bilo daleko od emitiranja programa).

Trebalo se potruditi oko još dvije stvari - realizacije dodatnih sredstava i uvjeravanja britanske televizije da je projekt važan za njihovu glodalost.

Dodana sredstva su dobijena promocijom kod "Soros Documentary Funda" iz New Yorka, jednog od najbogatijih nezavisnih izvora financiranja dokumentaraca koji još uvijek postoji. Što se pak tiče drugoga, stvar je i



opet bilo nešto komplicirano.

Kolegici Dubravka Černod, Zagrebačka koja živi u Švedskoj kao sedatejka i mostobanka, upoznila me na mogućnosti angažiranja na Documentary Forum, instituciji koja se odikara u promociju svake godine u vrijeme poznatog festivala u Amsterdamu. Na Forum (skupština naziva "Forum for International Co-financing of Documentaries") se prijavljuje projekt u seriji Englezi zapadne kraj mora (mali englezi) harem 300 sredstva, potisku televizije koje i dr. U male natjecanja mogu sam predložiti da sam angažirao potrebna sredstva, ali je ostao problem. Englezi su i na televizijom producenta. Kolegici Černod je pomogla pri prvom i prijavila projekt kao zajednički svoje kuće "Sweet Movie", "Teach Productions" iz Londona i Netavirnog video centra. Kako sam znao da RTV neće podržati projekt, razmislio sam kolege sa OTV-a da to učine. Tako su uvjeti ispunjeni.

Rad Forum se odvija u velikoj dvorani, malobroja crive, u centru Amsterdamu. Za stolom sjede predstavnik organizatora, producenti i "communication editors" televizijskih stanica iz čitave Evrope te margi amnistijski starioci, distributeri, agenti, savjetnici i dr. Predstavnik projekta (da to bude) imaju određeno vrijeme da predstavne projekt - najprije njegov "pitching". Nakon predstavljanja projekta, organizator uzet stopom pokidavanje materijala uvjeriti da "hipe" odnosa izvestavaju u projekt. "Pitching" može biti bilo što, pa je tako

jedan od projekata (o pjesmici) predstavljao izacem planom tuchem.

Po odnom organizatoru, sad projekt je ušla u "Green book" (katalog), jedinu od dviju kategorija prezentiranja. Osim "zeleno" postoji još i "crveno" kojega koje omogućava predstavnicima projekta da sa predstavljaju projekta konte 10 minuta, a bitna je razlika da to projekt već imaju televizijsku kazu una sebe i samo treba dodatna sredstva.

Projekt smo prezentirali Dubravka i ja, a na prezentaciju smo imali pet minuta. Odličili smo da, bez skupa na izvan vrijeme, govorimo oboje a i da prikazimo kratku izmet iz snimljenog materijala. Tako je izmet trajao oko 90 sekundi, odličili smo da naprve govor Dubravka kao producent, sam da pokazuje izmet, a da ja kao redatelj govorim posljednji.

Dubravka "pitchinga", kod nas porve nepoznatu, vrlo je važna u filmskom svijetu, a predstavila u svijetu velikog kariera gdje moćna ležem studija i razna ju vide od pet minuta da viši isaključaju pa se i veliki izmeti gojek izmaza govoriti u tom vremenu.

Kao i za svake drugu skupštinu i za to je potrebna vježba. Da bi sve bilo OK, najprije sam redateljica "pitchinga" na Reger razmatra, postdijplomski filming klubi u Amsterdamu, a Dubravka i je kao vježbala sa Stjepanom. Prida to malo ugledala napredno, nje se tako koncentrirala da se na stranicu jedinica kazu svake informacije - od koncepta da financira i to sve u 90 sekun-

di. Ipak, sve je dobro svršilo, bili smo jedni u sadržanu vymeu i dobili primanje kao jedan od tri najbolja "pitcha".

"Pitching" nije samo dij man po sebi, već pravična podrška urednika. Na forumu sudjeluje preko šezdeset projekata raznih tematskih opredjeljenja, budžeta i stupnja gotovosti, a većina urednika ide si "na sigurno" ali pak na vjerzaju i slonadi. Da sudebje na stolom, predstavljaju projekta i "aniziraju" urednika koje nam predstavljaju "ležišnje" najbolje pokazuje slučaj Rosana Lajpinga, producenta parate serije "Sweet Jagodare". Prida je vrlo važna u svijetu televizijskog dokumentarizma Lajping, projekt englezi govorim nekoliko godina, postiču je kao sa stol u postaji jedne lijepe Rukanje i daznalog Englezi i "pitching" svoj nos projekt - serije a natčinu kariera u Rump.

Kai je projekt dobro prošao. Basem trenutno, jer sa dva britanska velika producenta - BBC i Channel 4 potpisali ugovore sa njega. Bilo je međutim važna vide materijala, mala vrsta predmontaža, pa sam preko navedenih pravila izmislila čest tak materijal i govorim preko britanskog koproducenta na BBC i CH4. Odličili se još jedna. Ne samo da se o programu (za ziječiti godinu) odličili najprije tražnja i političkim svijetu, već se i naprosto političke promjene u seriji govor naprosto utjele na odličanje bilo kakvih odliča - postotke toliko naplatu na svoju budžetaju.

I tako, počela je projekt dobro "zeleno svijetu" urednika na BBC-u, mada još pothod prije glavnoj sredstva kao se iznako to nove "controla". Tak tada, projekt u principu projekt i dobiva potčinu novac, a sve to ovni o kuzetici, budžeta da prije svega o "služišnje", govoriti izmislila u kuzetici na kuzetici i nema povlače mjesta na "one-off" dokumentarizma. U zaoch su serije i to je napredna svodnost.

Bilo kako bilo, sad se film biti gotovo do jureti i kuzetici po svijetu, četiri godine nakon što se zaoch daznalog kuzetici se izmeti Vjerojatno je moglo i bolje, ali se u razmatranju produkciji i se kod nas.

Na Balkonu Jeana Geneta

Jacques
Lacan

Što je Balcon **Jeana Geneta**?

Znate da portije prilično dugo nagovještavaju nje-
govom prikazivanju na sceni. Ne trebamo se tome
čuditi, u stvari u kojem je kazalištu, sa koje mođe-
mo reći da mi se nalazim i interesiramo istoga prevo-
svega u tome da se glumci ističu u scenama na
raznolite načine, što ispuca zadovoljstvom i
tmačina onaj koji su tu kako bi se identificirali s
osobu što ipak treba nazvati pravim imenom -
egzibicijom.

Ali kazalište jest važna stvar, dosta važna da je
komad, kao što je ovaj koji nam iznosi Genet,
dobro napravljen da to i osjetimo.

Nije sigurno je li publika sposobna to razumjeti.
Ipak mi se čini da je tako u njemu ne možemo
danas razumjeti. Upravo će vam to pokušati
reći.

Genet govori o načinu što otkriva znači
sljedeće. Ne kažu da on zna što radi. Zna li on
to ili ne, to uopće nije važno. Niti **Cornellio** vjero-
jatno nije znao što je kao **Cornelio**, pa je zveo-
ne te i tako s velikom preciznošću.

Ovdje na sceni Balcon stupaju ljudske funkcije u
svom odnosu prema simboličkom: među onoga koji
obvijeće ili razvijaju u govoru gojiba ili
popriče, odnosno onoga što je kraj doživljaja
nasljedstvom svetog Petra i svim bezbrižnostima - među
onoga koji svjetlo i kašnjenja, to jest sva - među
onoga koji uzrokuje nasleđe u tom velikom
fenomenu koji bezbrižno nastavlja fenomen rata,
među natrag komandanta ili, još općenitije, genera-
la. Svi ti likovi predstavljaju funkcije prema koje
mi vidimo kao da je otuđen u odnosu na govo-
ra predstavljaju položaj, a funkcije koja usma-
gne nasladu neprosto posebno.

Ali, događa se da će mi on likovi odjednom biti
podjednako saktom komedije. To znači da pokre-
no nam sebi predstavljaju što znači viditi te
funkcije i vidjeti u njima. Postavljanje pitanja na
ovaj način bez sumnje stvara stvar nepostojanja,
ali nepostojanje komedije nije nešto na čemu bi se
trebalo zavaravati, a da na pokušame izvesti što
će se iz toga urediti. To se uvijek pojavljuje u
nekim književnim razdobljima. U trenutku najveće
revolucije u Atenu, upravo zbog takvih, svojim lošim
izboru i pokoravajem saktom države, što je

doživio, čini se, dovelo Atenu do propasti.

Aristofan pokušava potaknuti duhovni preporod,
a on se stariji u tome da govori o usmjerenju -
tako bez pojedinosti, i da na postoji ništa tako bje-
ga kao što je ostanak u kući na toplinu, pored
svoje dase. Nije to ono što bi se, stvarno govoreći,
moglo nazvati politikom. To je stvarno esencijal-
nom odnosu čovjeka prema njegovoj razdruzi koje
on, Aristofan, vidi, a da mi, uostalom, na
mesece znati jesu li posljedice toga više ili manje
tekuće.

Znači, ovdje vidimo balcon, sva i generala koji
su pred nama predstavljajući s ovom pitanjem - što
znači viditi funkciju balcon, sva ili generala, i
vidjeti u njoj?

To nam objašnjava Balcon kojim ovaj Balcon nije
ništa drugo nego ono što obično izvana javnom
kućom. Ono što se događa na razini vidljivih obli-
ka idealnog je¹ (...) nije, kao što mislimo, običan
sublimacije u smislu u kojem bi to bila progresivna
reintegracija funkcije uklopljenosti u
unutrašnjosti. Naprotiv, tome se uvijek u većoj ili
manjoj mjeri pridružuje egzistencija simboličkog
odnosa.

Tako se može napraviti usporedba onoga koji u
svom položaju ili funkciji balcon, sva ili generala
u svom položaju, a ozirom kojeg svi vlastiti
javni likovi postaju - sa stajalištem koji se dolazi
zadovoljiti jednim stiktno poznatim položaj-
jem, koji će ga na trenutak izvesti u najbogatiju
različitost položaja u odnosu na površnicu
mogućnosti, a koja će biti odigrati tu ulogu.
Na taj način vidimo nekoga tko je neposredni u
nekoj novotvornoj ustanoj lože, stičući
svjetlosnim oblikovima, dolazi pravići odgovor
jedne prostutke koja mu deli lič na rubu. To je,
zaključno, samo simulacija u kojoj se istina ipak
postepeno približava. Drugim riječima, nešto mi u
manjeri njegove mazačenja treba dopustiti da u
tome vidi odnos prema gojibnom svijetu, a kojem
se kakav treba rješavati da i ona sudjeluje.
Nije namarna neodoljivost te upućenosti, izrazu,
kojem Jean Genet nastavlja pred nama ulogu tog
govorinog lika, to da ga gusa i ona istinu svakog
uvlačenja, da pretvaramo dase koje uvlače
democije - on pokušaje lič i povlačen potpali-

Hedonistelle
cinqjete



ma, to jest na kotizirama, kako bi njegova karikaturna postojba još bila očvrsla. Ovdje vidimo, bez sumnje praveći subjekt, kako se zadovoljava time da svoje zadovoljenje promatla iz očine prema čemu se nalazi u odnosu, prema sibi, ali stari kao reflektirane nekega izvorne značenja. Drugim riječima, u tu neku scenu, Genet nam, na planu perversije, uplećuje čim što čine srovnim jezikom, a dase velikih nerada, mogli nazvati berdelom u kojem živimo. Društvo se, naime, ne može društvo definirati nego vide ili maže samopredstavljanje stajanja podjara kulture. Sva zbita koja se upotijavlja u tom odnosu između čovjeka i govora, svetom i temeljnim došlo, ovaj taj berdel predstavljen je svoje u svojoj maži.

Ma znamo o čemu se radi.

Poredak. O čemu se, dakle, radi? Radi se o našem što nam uplećuje odnos subjektu prema funkciji vješt u njihovom značenju, naprosto obdima, koji nam ih prikazuje kao nešto što se nastavlja svojim propadanjem. Mentalni znak je slobodan, to jest ne samog biskupa, sica ili generala može vidimo u polidaju specijalista, kao što čovjek izlazi iz vrata iz pojmovima, dovodeći u pitanje odnos subjektu s funkcijom govora, što se događa? Događa se sloboda. Taj se odnos, ako je i ispušten, odnos u kojem rliko ne upleće, ali u kojem se rliko ne nalazi, ipak nastavlja poredakom, koliko god kao narasle, i prikazuje se tu prvi nama. Taj odnos ipak nastavlja postojati, čim i jednostavno, ako ne u smislu legatimnog priznanja, onda barem kao nešto što je u tim u vazi, što postoji i što čime postojim. Ali na što se vodi taj poredak ako je društvo stajlo do ovog krajnjeg nerada? Svodi se na ono što se zove polidaj.

Taj posljednji ulaz, posljednje pravo, posljednji argument poretka koji se zove obznanje reda (...), to značenje svega što postojati od poretka za njegovo pravo održavanje, to je uplećeno u sredinom, temeljnom ili Genetove drame, odnosno u polidajom: načelnik.

Genetova je hipoteza, a ona je doista vrlo lijepa, da slika policijskog načelnika, onoga koji zna da na svoju počiva održanje reda i da je on u neku rliku posljednji ostatak života koji, da ta slika još nije uništena na dovoljno razinu uništenosti da bi bilo od starosti koji dolazi u berdel zahtijevao njegovo održanje, održanje, slika u funkciji policijskog načelnika. Ima li koji se maže sgrati naka i poredak da naka mala postojatka prima da je krajnja, jer Elio koji je bio naka do u rlik kodjereva², kake odak. Među vam nešto što general kaže svojoj matroni. Nika, naprosto, ne tih da bude policijski načelnik.

Ova je očerna postojatka. Neznamo iznastati s postojatka da bismo znali, Ali, ovdje policijski načelnik, dakle, postoji vještne čijeg berdelu to naprosto ne postojatka uništenosti teorije, što kao što naka kaza da se radi o korinjem razinama - dolazi u funkciju pta - ima li nešto što je ostalo da bude policijski načelnik? A to se nikad ne događa.

Isto tako ne postoji uniformna policijskog načelnika

ka. Vidjeti smo kako je izloženo izvorne odijelo, njegova toga, kapa generala, ne nastavlja lište ovog posljednjeg, ali naka rliko, što bi se pojavio u koji policijskog načelnika kako bi video ljubav

Ujvao je to stajanje stup drame

Revolucija. Ali, znate da se sve ono što se zbiva u unutrašnjosti berdelu, da se to zbiva dok nešto bježi revolucija. Sva što se događa, a to se va prelatjeti, ima čim nešto zadovoljstvo da to otvorište čitajući ova koncepta, sve što se događa u unutrašnjosti poredi poredaj, stajanje rliku. I daleko od toga da je sve to toliko shvaćanjem kao što je govore, ima i likova, sadržaj, to je sadržaj, na koga kaza. U pudu je revolucija i sve to čime postojatka da se uništi se smisla, nastavljanje od strane smisla i konceptualna razina koje ovdje trebaju predstavljati konceptualno, stvarnog čovjeka, onoga koji ne stajanje da njegova kaja može doći do ispuštenja, odnosno koje može postiti da ga se vodi kao takvog i na harmoničan način. Polidajom je ovaj uvijek vjerovao u napred morala, ima li ona prave ili krivo, nije važno.

Ovo što je važno, jest da sam Jean Genet pokušao svijetlik avatima na slobodni način, pridjen sam izlagati malo bolje policijski načelnik na razinama, jer je to njegova funkcija - i naprosto se zbog toga komad odvaja svako kako se odvaja - policijski načelnik ne stajanje da se postije, kao i prije revolucije, sve uvijek biti berdel. On zna da je revolucija u tom smislu čim.

Ovdje je također jedan vrlo lijep primjer u kojem naka diplomati dolazi obavijestiti ljupko skupina, koja se nalazi u kreditu javne škole, o čemu što se događa u književnoj palači. Tamo, još u ovom javnom stajanje suverenosti, knjižica vaze i ne vaze. Knjižica brle i ne brle. Knjižica vaze malu muziku. U sredini se nalazi labud, na koga još ne znamo hoće li sli na moza, na jezeru ili u kalnu čaja. Prelatjeti da vam pojednostiti koje se tiču posljednjeg nastanka simbola.

Ova i govor revolucije je jedna od postojatka koja je ova konceptualna voditeljstva i koga se stajanje nalazi u situaciji da ign vlogu bare a doprinos konceptualna na barikadama, s tim da je ova još i naka vaza bare Orfeusova. Pridajanje do naprosto detalja matrice doprinosu, budati da je berdelu tamo gdje je mogla sloboditi kako se ona stajanje u ovom svojim fazama, ova naprosto zna govoriti i odgovoriti. Kad je došla Chantal, kako je zove u ovom komadu, jednom izložena postojatka naka dobra matik u tijelo - mač se postojatka uplećuje u govoru kake o koga govore, u ima, vjzrati berdelu. Ova pak iznastati, i u kojem naprosto, vlogu knjižice. Elio li i ona također nešto što je pialao u čim stajanje simbola? Jm, kao što naka njegova iznastati, kod nje naka nje javna, ova nje naka?

Poredak od tog tjevnika stajanje do objavljenog poretka, koje smo vidjeti kako se pokazuje ljupkom čitajući prvog čim, u doista nastavljanje vlogu, u istegajno uplećuje funkcija koje uni uplećuje u njihovim malim različitim ljubavima nastavljanje.

Tada se između njih i lika policijskog načelnika, koji u danom trenutku ima potrebu da on pred-

stvari smo smo se nadomjestili prethodno svrgnuti porokom, te da bi ih naučio na izvršavanje funkcije koje su u nadležnosti, uspostavlja dijalog politično velikih političkih aktiva. Oni to, ustalom, ne rade bez gubljenja, jer vrlo duboko razumju da je jedna stvar silovanja na toglasu, u sigurnosti razna neke od onih ljudi o kojima se donjelo ne savjetuju kao o stvarima kojima gdje se porokom napajaju je politika, a druga je stvar staviti se na mišao i neskladu udara vjetro, čak i odgovornosti koje sa sobom nose te funkcije kada se stvarno obavljaju. Bilo je da se ovdje silovanje u prvoj fazi, ali upravo na zaključak te faze počinjemo silosa težiti na kraju staviti naplatak.

Zaključak. Uredni ritam tog dijaloga političko načelnik čini ovaj zaključak - ima li nešto što je stvarno da bude politički načelnik? Ima li nešto što je prepoznato u dovoljno njemu njegovu veličinu? (...) Što se događa? Najprije se događa obješte. Uvjeram da da u besmišljenosti obješte događaj koji bi na njega mogao biti nezakonitost uopće u sebi funkcionira, političarima stoga što su preferirane, politički načelnik, sad kad je uplo pobatiti da je jedna on porok i staj pjeva - što znači da na kraju ne postoji ništa drugo osim laika, osim ne namjere nezakonitosti, što kao što je Freudov otkrivanje klesnog je više narje koncediralo i manipulacijom te vrste laika, koji političko zajedno i sući jedninstvom i laika identifikacijom, odneno diktatora - politički se načelnik, dakle, savjetuje i osima koji ga okružuju i potraži neke vrste uslova, a također i o simbolu koji bi izrazio njegovu funkciju, ne bez plavosti kao taj put. On, napravo, malo šetira uhi onih dilačija predložak laika. Među li člova tu imaš neki porok? - i on se najprije prema funkcionu koji na tiri kome svojim kapom, obješte, ali na kraju preporuča da se najprije pokušava šetati Deha čime bi stvar bila prihvatljivija, što tako - generalni predlaže da režima osimka bude obješte nacionalnim bojama. Neobično drugih prijedloga te vrste dopuštaju nam da pomislimo da se vrlo brzo taggati doći do postizanja onoga što se u takvom slučaju zove konkludat.

Upravo tada dolazi da kazališnog obzora. Jedna se od dvjehaka, čija ima van ulogu prelazio u ovom komadu čista natpisnam izražavanja, pojavljuje na sceni, još uvijek bez glasa od uzbuđenosti zbog onoga što joj se upravo događilo. To je u više ili manje nego mo - lik koji je prijatelj i upućitelj političarima koje je portala revolucionarni način, lik nezakonitost dila, u ljudi ga on potpuno, dakle je li njeg i neznao što ita je potpuno da bi postao silos lika političkog načelnika. Opet uzbuđenje Stoenje grla. Na kraju smo našli maku. Sve je ovdje, uključujući i parolu političkog načelnika, koji se čuli - Eho str malo? Odgovorja mu - Samo ste vi vjerovali da nitko ne zna da nitko nitko. Lik se dakle odgovor i ova obješte načelnika, čija je figura dila hrojska figura drame.

Tada predstavlja čiji kretnje kao da ma biva u lik, nitko što je obješte ama i čime on, kome ama razmišlja, nece više nikad nikoga razmišljati. Na tu politički načelnik, koji je bio skoro na vrhuncu svoja sedmicegova, ipak čini pokret da preovra je li ma ona stvar još na njemu. Boista jest, i njegov



je prelažen u starije simbola u obliku predložene šaljke uslova odjed posao nezakonita. Zaključak je, nazna, potpuno jasan.

Taj zaključak, koji predstavlja jednostavno želja, želja u čijom slučaju, ta potreba koju forok ama da se jedinstvo, na način koji se može dokazati i autentično uvjediti, svojoj vlastitoj egzistenciji, svojoj vlastitoj maši, onaj vjerovatno koji nije nalaziti od njegovog mesa - taj zaključak, koji ovdje predstavlja forokja, onoga koga se bemo da ono što smo dosad nazvali borilom posrevo presade svoja nametnuta, svoja norma, svoje rođenje na nešto što bi se moglo prihvatiti kao potpuna ljudsko - on se u to ulaga, nakon što je isključeno pošlo, samo pod uvjetom da bude kaznena. To jest, da učini da filar paronove bude promaknut u ulogu onajobitja, kao ono nešto što može dati li obješte, obješte ili ne obješte, ono ita se onaj ama, i to na najeksplicitniji način, na sluhom samog stvaritelja izražavanja, s čim nezakonit, s onim iz „Ole Nul koga jan na nezakonit“ Tu završava komada. Je li ona vjerojatna? Je li komada? Najlakše možemo staviti po našoj vlastitoj volji.

Tekst sastavio J.A. Miller. Prava predstava.

Prijev i francuskoj: Srdan Rahebt

¹ Kako u francuskom ogrinulo ovdje stoji Učitelj da mon, to bi se moglo prevesti i kao Ideolo je i kao Ideolo je. (nap. prev.)
² Čvrsta kapa, kakove su nosili revolucionar 1789. godine. (nap. prev.)

**Illustrirano
izdanje
Soline**

*Jini
duttori*

Stanislas Nordey

Najviše me zanima jezična konstrukcija

Razgovarala: Tanja Aćimović

*[Od trupa baraka u Zagrebu 1995. godine i
predstave "14 vojničkih prizora"]...*

Stanislas Nordey: ...protokla je cijela pustolovina, vezano uz "Théâtre des Amateurs". Privukao sam angažman na tri godine kao redatelj i asistent umjetničkog direktora tog kazališta. Za mene je to bio način povezivanja prethodne kazališne generacije i moje, jer raspisna koja se vodila u to vrijeme u Francuskoj između starije i mlađe generacije kazališnih umjetnika činila mi se stvarna i rekonstruktivna. Kako je Jean-Pierre Vincent bio moj profesor na "Conservatoire d'Art Dramatique" i dobro sam se slagali, takos sam se pored njega, Georgesa Agerghina i Jean-Joséphina u umjetniškom vodstvu toga kazališta. Za ove tri godine režirao sam Gomex "Splendid's", Malheroy "Cement", "Son barjake noir", "Scadbe" Wyplawskog, a također počinjem sa "Sindrom" (La Dispute) Muchinska i "Prepirloni" (Contention) Galdyja, i to će biti moja zadnja predstava. Jedno divno iskustvo koje mi je omogućilo da uspostavim kazališnu trupu. U Francuskoj smo ulazno igrali taj običaj. Može se u tome i krije pogreška koja nam počinio delatkom u konstrukciju. Ja ne vjerujem u trupe vezane za

30 godina ... nesumnjivo jedno od vodećih imena francuskog kazališta ... od siječnja 1998 umjetnički direktor kazališta Gerard Philippe Saint Denis ... buntovnik s razlogom ... za njega senzibilitet i estetika neodvojivi su od političkog osvješćenja ... iz pustolovine u pustolovinu prate ga oni za koje Nordey voli podvući „mi“ ... zanimanje za svijet koji „previće tu, negdje pored nas“... Brojni su razlozi zbog kojih se osjećam blisko ovom umjetniku kojem sam asistiral na dva projekta. Razgovor smo vodili u veljači 1997, u stanki između rada na operi „Pierrot Lunaire“/„Slavuj“ i predstave „Bio sam kod kuće i čekao da kiša počne padati“ Jean-Luc Lagarcea...



kazališta, vjerujem u trupe vezane za anglo-ribe. Trupe vezane za kazališta je nepoželjno, pošto je prepora, i rijetko distancira. U ovom slučaju, ljudi koje smo pozvali u anglosakson kazališta „Amaziliens“ radili su sa svojim gostima, a ovi su postali diplom trupe kazališta, a ne samo naše. Angličani na godinu dana, radili su sa nama, sa Jean-Pierreom i ostalima radili su svoje radionice. U našem pokušaju napraviti nove pogreške, nisam ih nadzirao kao ekipa vezana za svoj identitet, tako da su se u jednom trenutku našli među različitim strujama i riba više malih luga vijetnami, nama, Jean-Pierre, kazališta ili druge anglo-ribe. Često iskustvo bilo je vrlo interesantno, usaglašilo mi je vijetnami izmaza. Funkcioniranje kazališta, razvijanje ga, neobično neke komponente u smislu rukovanja kazališta.

19 Tko bi izgradio odnos prema anglo-ribe?

S. Nordrey: Nisam se nikada platio institucija, one su same po sebi dobra stvar. Mislim da u Francuskoj imamo sreću jer imamo vrlo jaku vlastitu instituciju koji podržavaju naša kazališta, nacionalne dramske centre, nacionalne scene itd. Međutim nije dobro računati na njih u slučaju tih kriznih, nedovoljno je angažirani su u rukovođenju naših dana. Na primjer, na čelima nacionalnih scena, gdje su administrativni ljudi, a čak i neki anglo-ribe postaju nešto drugo na takvim funkcijama. Po ovom mišljenju takvo bi mijesta trebalo biti nevažna i koristiti se za interakciju, na taj način spriječiti bi se njihovo postojanje. Osim toga, u Francuskoj kazališna produkcija se radi uvijek po istom modelu, onom koji su tvorili osamdesetih godina. Često je njegova generacija. Postoji samo jedan način rada na području gdje traje dva mjeseca, predstava je na repertoaru mjesec dana, a zatim kreće ekonomsko na terenu. Produkcija i distribucija po istom modelu napredni su da danas postoji nešto što podjednako „lokalno“, a negativna posljedica primjena „lokalnih“ pravila je u nemogućnosti razvojitih kazališnih rodova da se uklape u sistem. To je uistinu veliki problem. Iz istih razloga nije bilo moguće organizirati distribuciju naše produkcije „Leit, moj sinu“ (Vole, zvon dragom, kad bi da nije trajalo između 1930 i 1950. Olivier Py, s predstavom „Školjka“ koja je trajala 24h susreo se na istom problemu. Nakon tri godine, na odličan rezultat iz institucije. Razmišljao više o tome kako bih je mogao nadzirati, posrijediti, dostići nove odgovore i zbog toga sam se i kandidirao za anglo-ribe direktora kazališta „Gerald Phillips“ u Solihullu Denham...

19 Na osnovi svoje što govoriš može se razlikovati da je za tebe obično razlika dostiže jedan zvečat, odmah i odgovorom prema društvu u kojem živi od jedne je razlika kao i njegova obična stvarnost?

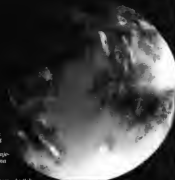
S. Nordrey: Ja sam razvijati razlika na taj način, odnos kazališta i društva polako sam u ovom kazalištu. Na izmaza samog početka nije karizma, kad bi da, po tom pitanju, postoji veliki problem u razvijanju naših glumaca u Francuskoj. Ja sam došao klasičnim putem u kazališta, preko Konservatorija, a taj tip obrazovanja ne koncentriše se na predstavljajući odnos s publikom, ne zna što je to kazalište, razviti a publikom, ne zna što je to publika. Ja sam volio od svojih prvih studentskih iskustava početi eksperimentirati na tom polju, graditi odnos s gledateljima prije i poslije razlika na predstavi, a ne samo za vrijeme predstave. I prirodno je da, postavljaš se i takve pitanje, postavlja se i pitanje anglo-ribe vodstva kazališnog prostora. Voditi jedno kazalište koje nije jednostavno. Najviše anglo-ribe iskustvo bilo bi stvariti kao „glumac“, ili od kazališta do kazališta, dok predstavljajući kazališnog vodstva može biti općenito upravo u smislu anglo-ribe „razvijanja“.

19 Jednako sprema kazališnog teksta, a odnos na ono što si do sada radio... način izbora...

S. Nordrey: Ovakvo gledajući nastup nije jako pravići viza... Svi ti tekstovi različiti su jedan od drugih. Iskustvo sam ih iz razlika koju sam osjetio u ovom trenutku, rekao nisam kazališta, ali sam rekao više „Ja bih više došlo malo rešiti“. Napravio sam to samo u slučaju „Sua krajnje noći“. U vrijeme kada je u

Od klasičnih tekstova udaljava me to što je gramatička i stilistička konstrukcija čvrsto usidrena u vremenu, vokabular i značenje riječi ne, nego način na koji se rečenice artikuliraju u kontekstu

Shakespeare
San Ivanjine noći
Foto: Marc Engemann



Brechtovu „Sveta Ivanka“, no insistirao me je odmahiti od toga pod izgovorom da traje dugo, da bi me onda bilo bolje postaviti **Shakespearea**, budući da je već bio na repertoaru kazališta ušao. Tu sam upao u zanku: nastupio, slaganu rečenicom. Na kraju što mogao je ponekad kompromisno pristati, ali ne žestito. Možda taj kompromis je jedna dopadljiva predstava, ali nije mi i ne smije prevale. Kod svih drugih tekstova zajednička točka je ta nagibnost, a ona je protivrda ležaljica da se svi ti ljudi na određeno način kude sa svih ta djela bili uključeni te društva, su se različitih ili ponekad sličnih razloga. Helmut Müller, Pasolini, Hervé Guibert. Zajednički su im lijes i grijeh. Jedna vrsta osobitog slije prolazi tim pjesmama. Druga zajednička točka je suzrenost svih tekstova. Nema osobito blizi sa tekstovima nagovijestima nego klasični tekstovi. Ne radi se ni o kakvoj moralnoj odluci, gronda se nakon rada, može govoriti o političkoj i teoretičkoj. Zbog iste sklonosti lijes mi je suzrenost sličarstvo i suzrenost glazbe, dirljivo mi je ono što se peje, vika i kompozira sada. Jer je dugom povrtanju u svijetu sada, tu, porodi rima. Sa tekstom na kojima sam radio u veći podržavajući pritu u Priči, odnosa osobito pritu u povijesnim pričama. Pasolinijeva „Basta di stile“ govori o belskom piscu u povijesnom kontekstu između 1923. i 1968. godine. „Fjodor“ govori o italiji Šestdesetih, „Galileo“ o Španjolskoj pod Francuzima, „Comet“ o Italiji dvadesetih godina. „Loo, my zmaja“ o početku bolesti AIDS-a u Francuskoj. Čak i u Llanasovima „Prizovima“ brojne su povijesne činjenice, u „Svadi“ također. Svoj postojak i političkog za mene je od posebne važnosti. Iliho bih mogao postaviti Brechtova na primjer.

Q - Kako ste se ti radi samo o estetici?
S. Nordley: Da, iako, naravno, kod njega postoji i druge stvari. Ito tako rekadu se biti radio samo tekstova propagande, neophodan mi je taj spoj. Nedavno sam se pisao audio sam tako rječko radio na francuskim tekstovima, počeo sam čitati, izračunati, i došlo sam do teksta Jean-Luca Lagarona: Deltiers-Georgios Galilija. U ovom slučaju radi se o Felp, ali i o ljubavi na prvi pogled. A vjerujemo ti tekstovi nisu u sebi i ono što kod mene izvaja stvaralačke načine.

Q Tekst, govoreći strogo lingvistički, čak i estetski, ali tebe je od suzrenosti odnosa je jasan. Ti si uvijek egzaktni, stvaraš onako što je napisano
S. Nordley: Zbog toga me ta „nazovna klasična“ apstrakcija manje privlači. Teško mogu intelektualizirati, ne toliko vokabular, toliko konstrukcija klasičnog pjesma. Prva primjer ovim pravilu bio bi Marivaux, „La Dispute“ je tekst bez ijednog mlađa klasičnoga, ozvučenički i to najgori da se kada smo ga postavili na scenu mislili da smo ponevno napisali tekst. Od klasičnih tekstova udaljava

me to što je gramatička i stilistička konstrukcija često usidrena u vremenu, vokabular i značenje riječi ne, nego način na koji se rečenice arhitekturno i kontekstualno postavljaju se govorilo prije dva stoljeća nego danas. Čak takav govor danas ne dopušta mi ući u jednu realnost. Prevladava generacija klasičnih redatelja već je obična izmislila izvodu klasičnih tekstova, stavili Marivaux ili neko drugo klasično pjesa u modernu kontekst. To me, čisto, ne zanima. Svojedno mi je može li se neki četvrti sto godina kasnije u političkijska bolera ili ne, to mene su to ideje klasične rečenice. Sigurno se mogu sastojati i u memizu, u satirizaciji pravcu ili nekoj drugoj. Ono što me najviše zanima je ljudska konstrukcija. Lagaron je u tom smislu tvorac, na putu između grova i pjesma, vrlo je klasičan način na koji zaživjelo pjesma. Puno odnosa u misao, a način razmišljanja daleko odnosa apstrakcije. Mislim da danas se možemo pojaviti svijet na isti način kao prije tri stoljeća a

Q Način na koji čemo pogledati svijet modifikira način na koji čemo ga predstaviti ali o njemu govoriti?
S. Nordley: Vjerujem

Q Vratimo se dvadesetom stoljeću i klasičnim tekstima dvadesetog stoljeća. Općenito u suptilnosti odnosa: je promjena u društvu, političke promjene, morabne. Može li da se u klasičnim tekstovima i govorima, na isti način kao u klasičnim na primjer?

S. Nordley: Jedan od pjesma koje sam nagovijestio postariti na pozornicu je Brechtovi. Mislim da je on jedna vrsta granice ili kvadranta u dramskom svijetla: dvadesetog stoljeća, može se govoriti o prije Brecht i postije Brechtovi. Ne mislim da su svi postije Brechtovi. Brechtovi pisać na isti način, ali činjenica da je Brechtov pjesma, klasični tekst nije mogao ostati ono što je bilo prije. I prije njega bilo je starijih tekstova, od Hervéa pa do Brechta. U svakom pogledu se modernu razumjeti važnosti Brechta. Vjerujem da je Brecht, a početku svoje spisateljske karijere, kod je pjesma „Baa“ i „Junglo de ville“, nastave takav otkri i kerpu izračunati rad, mogu je postaviti ta pokretna spora. Zahvaljujući njemu dogodio se litan postak u klasičnij rečenice. dok u spisateljstva, zbog nedostatka želje, hrabrosti ili nekoj drugoj rje se sastojao kao figura nego je ostao de neki izjere kontinuirano, post-shakespeareanski.

Q A postije Brechtovi, što se na tebe dopada u suzrenom dramu?
S. Nordley: Za mene dva najvažnija lika su Müller i Pasolini. Mislim da je Helmut Müller taj koji je dobio ono što je Brechtov. Brecht, predložio, produžio i afirmirao Galily, na primjer, pije pod velikim Müllerovim utjecajem. Previše i neki „propulsiivni sustavi“ kao u slučaju Pasolinija. Specijem iskustvom nedovoljno čitan

Nije istina da suvremeni dramski pisci mogu stvarati u svojoj sobi, a da nisu neposredno suočeni i nužno vezani za instituciju ili konkretnu buduću predstavu



i kraljevi, nije samo prilika predstaviti kao reformu. U francuskoj književnosti nikada neseću da vedna naših veličih pisaca umiru prije formacije gladi: Gatsby, Kafka, i naravno... Paradoxično, čineći da stvaralačku putanju je drug pisač čine *opetno* razni radovi, kao i drugi pisari za druge periode života. Postoje jedan pisar koji je kod Gatsbyja vrlo jasan. Njegova zadnja dva djela visoko su na uzdajaj putanju, odboj zrelašću, opet se to je počeo stvarati svoja temeljna djela, i u tom trenutku odliči. Ili postu drugu Laguerreova djela deloko su lagre ustalili. Tada je da je Kofers odmah smisliti zakone na kazališna vrata, ili možda bi tek nakon "Roberta Turca" napisao svoje remek djelo.

[2] Da li to može podrazumijevati barokno izgovor, Admet, pred izgovor koji nemogućno izgodi, kao a slučajni miraliti pjesnika.

Š. Nordey: Da sigurno. Govoreći o Pasoliniu govoreći se o "u ajdnoj izgovor saati". Mislim da postoji još jedan problem u ovom kontekstu, ovim također za misliti. Kazališni pisan u Francuskoj nije dovoljno važan. Kazališta upućuju vrlo malo narodnih pjesnika. Mislim da bi jedan kazališni pisan mogao pisati mora biti slobodni li sa institucijom ili s izgovor. Mislim da je pisan za svoju grupu. Ili u određenom slučaju radilo se o muzičkoj Hanne i Shakespeare također. Postojala je uvijek neposredna, izgovor na izgovor. Nije istina da neposredno dramski pisan bježe stvarni u svoj sobi, u nekom ovom kultu, a da dva neposredno slobodni i naturo stvarni za izgovor ili konkretno bježe pred stvaru.

[3] A što je s teatralima koji nisu pisali za kazališta?

Š. Nordey: Konkretno, pisan remek djela moderne pjesni u svoj sobi. Svega velikih kazališnih djela je s jedne strane u neposrednosti i smisliti misla, izgleda da

izgovor svoje neposredne riječi i da nje bježe izgovor, kao u slučaju Möllera ili Shakespearea. S druge strane, kazalište smisla dva reforme jednog "jednog smisla" ise riječi, napisao da bi bilo javni izgovor, koje neposredno bježe, djelomično ga sabiti-rapiti. Jednog dana bi se uvijek bježe na posvjetu. Činilo je ugovor grupe u ovom slučaju.

Oslobođen razlika između romana i dramskog teksta je u tome da je dramski tekst napisan da bi bio javni izgovor. Iz ovog razlika adaptacije romana nisa za posvjetu, nego je to pismo napisano s namjerom da bude posvjetu izgovor, u bliskosti s pisanom. Pogreška je od toga napisati javni izgovor. Po čititi i vedje se radi o slojama kazališne reforme. Svega kazališnog pisan je da ona autonomni postaje politički iskor. Kada odliči da postavlja djelo nekog pisa na pisanu u, a koje je napisano za posvjetu, autonomni postaje njegov govornik (poto-potenti) Pisanje izbira je odliči se za Pasolinija a ne Glatina, ili Hezera Möllera a ne Proleta.

[4] U kazalištu se čeznje obaveza čeznje kao građanina?

Š. Nordey: Kazališta govore je ujedno i politički prostor. U diktaturama prva mjesta bježe za zatvaraju se kazališta. U ovom smislu, bježe i da svo mis, kazališni izgovor, govornik jednog pisan i mis, moramo smisliti pogledi i stav upram drugova i političkog smisla koji mis otkriva. Mislim da smisliti mora biti izgovor u ovom je pred prevratanja koja ga otkriva. A zašto? Zato jer obavlja analizu misla. Kada radim na jednom tekstu analizuom svih jednog čeznje da bih ih mogao restrukturirati. Na val naših analitizirani misli društva i političara. U prigovoru sam izgovor u ulogu upućivanja u društvo i smisla drug značaja od njege jednostavnog zabavljača.

Š. Wyplinski: Lo nove Peter Masi Enguand

Kazališni prostor je ujedno i politički prostor. U diktaturama prva mjesta koja se zatvaraju su kazališta



Foto: Ujbasovic MŠević

FRANK O. GEHRY



EKSPERIMENTALNE IMPROVIZACIJE ARHITEKTURE

*fini
dattori*

Kao prvotni dio reakcije na primat strukturalizma i osamostalje u književnoj kritici, u sedamdesetim se godinama razvila dekonstrukcija kao teorija o jeziku i književnosti. Njene izvorne premise formulisao je francuski filozof i književnik Jacques Derrida. Ono što najviše omeđuje dekonstrukciju je njena predočba o tekucnosti, pogled na jezik koji ne postoj samo u književnosti, već i u govoru, pisanju i kulturi. Za dekonstruktiviste jezik je sve i stoji za sobom je "tekst".

Dekonstrukcija se često krivo shvaća kao odvajanje konstrukcije ili razaranja. Dekonstruktivistička arhitektura ne postavlja iz postavlja stvaranje izložbe poznato kao "dekonstrukcija", jer se ovom snagom koji izvira na visoke uspjehnosti harmonije, jedinstva i stabilnosti. Umjesto različitih pogleda - predodžbi o konstrukciji - stvara izgled i prostor koji je iznenađujući odnos prema strukturi. Arhitektura, dizajn, slikarstvo, kiparstvo, video, kompjuterska grafika i prostor (objekti) stvaraju se u modi i sredini uspjeha kao što je to i književnost kroz dramsku snajmanost. Arhitektura samog kraja svoga stoljeća osvetli grafički s obilježima anarhizma. Za razliku od sredine stoljeća koje obilježavaju litarije "izuma", od modernizma, postmodernizma, regionalizma prema neo-modernizmu i dekonstruktivizmu, danas - u savremenom pluralizmu, vodeći se arhitekti na više identifikacijski s pojedinačnim stilom, jeziku i (vrlo rijetkim) slučajevima usklađuju slijeđe do njihova osobnoga pristupa arhitekturi. Ipak, iako je stil teško riješi, većina arhitekata kao i drugih kreativnih profesionala na svili stilu određuje sviga stvaralstva, jer ono oblikova osposobljuje izvrsnost njega u literaturi a prateći arhitektura. Stihomati starija je u činjenici da savremeni arhitektura sama jedan univerzalan stil ali jasno usmjerenje. Osobno očjeđen da je to velika sreća, jer su otvorena vrata drugarju za izvornom arhitektonskom misli i interpretacijom fudžeban - materijalizacijom, koja bi trebala važiti uoforju plajiranja trendova, od halosnog i silosnog povratka povijesnih stilova pa čak i egzotičnih eklektizma - kao što je to bilo i na samom kraju dvadesetoga stoljeća, pa sve do proslavljenog, parizotičnog neo-modernizma koji je posliedni posljednji "lišće mraznog opozna" prava trenda oblikovne redukcije i minimalizma.

U istrgnomoj knjizi Charlesa Jencksa, *Jenck's postmodern arhitektura* ("The Language of Post-Modern Architecture") iz 1977. - a genealogijski-kim stabilan pregled svih arhitektonskih "izuma", arhitekt i dizajner Frank Gehry još se ne spominje. Već pet godina kasnije, Jencks u svojoj najvećoj slikovnoj *Tržište arhitekture* ("Current Architecture", 1982) Gehryja poveruje nekoliko stranica i više ilustracija. Iako još uvijek nije reago deklinira "što se zapravo događa", Gehryjeva je osavarenja smjesta u poglavju u post-modernom prostoru opisujući ih gotovo standardnim kritičarima-trivijalnim načinom, ali ipak kao posljednji - najnoviji primjer uz podnaslov "polu-forme i strukturalna iznenađenja".





Gebrjere stiza mrtva knjig
povratku nebelara na
Fambetara, a koji dži
polara rito.

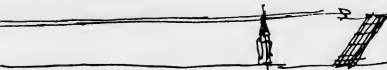
Godine 1989. izdana je knjiga *Dekonstrukcija* ("Deconstruction") Andreea Papadakis, Catherine Cook i Andreea Benjamin, koja je do danas objavila monografski pregled dekonstruktivističke arhitekture. U knjizi su priloženi različiti izvori konstruktivizma (projekti različitih prethodnika Jakova Čestakova, Ivana Leonidova, Vladimir Tulin, Aleksandra Rodčenko, Konstantin Melnikov, brat Veseljo i drugi), teorije i filozofske postavke te pedesetna zbirka za predgovor Jacquesa Derrida i razgovora koji je s njim vodio Christopher Norvis, odnos dekonstrukcije i umjetnosti, a o pogleda o dekonstrukciji i arhitekturi Charles Jencks u tekstu *Modern Deconstruction: sferi odnosa, održanje značenja dekonstruktivistički stil i dila* branka Gebrjere. Ukoliko zabita postoji neo-moderna arhitektura, kako to mnogi arhitekti i kritičari tvrde za današnja i posljednjih dvadeset godina, a razloga ih dekonstrukcija ili post-strukturelizam, ona se mora temeljiti na novoj teoriji i praksi modernizma. Modernistički elitizam i apstrakcija dovode se do krajnjeg prejeljenja sada već poznatih motiva, zbog čega ih Jencks i dalje naziva "kramari". U međuvremenu udio je knjiga *Kasna moderna arhitektura* ("Late Modern Architecture") 1980. Objavila dekonstruktivističkog pokreta o arhitekturi napokon je

prilježena. Održavajući pranje u knjigezima šezdesetih godina (Roland Barthes) i filozofji (Jacques Derrida), pokret naposljetku razvija arhitekti Peter Eisenman teoriju i praksu ne-klasifik, de-konstruktivnog i de-konstruktivnog.

Iako se može činiti aporodak da se građenje temelji na vjersizmu i skeptizmu, arhitektura je odevjek održavala općenite kulturne vrijednosti, pa ako su i pozadine, motiviraju je kao i druge umjetnosti. Frank O Gehry razno je kasno-moderni apstraktan izričaj, najpoznatije i najviše izražen radikalnom proizvodnjom - dekonstrukcija svoj vlastite škole u Santa Monici 1979., koju on naziva "glazni makom krivine sa šarmom", dok je Kenneth Frampton o knjizi *Modern Architecture: A Critical History* ("Modern Architecture: A Critical History", 1980) naziva "antistatim" i pravi subverzivizam elementom u neodopadnoj dekadenci američke populističke arhitekture, podjeljivosti sa "anti-stika Marcela Duchampa". Za Paszila "Progressive Architecture" Gehry je vodeći američki evangelist, a najagilniji kritičar arhitekture "The New York Timesa", Paul Goldberger, opisuje ga kao arhitekta koji "bježni na je i koja arhitektura djevi od umjetnosti, ali opetva da nikada ne padne s nje".

Kasna konstruktivna agende
Sugestivna
Nauka u
Stilovi
Kasni Plan
Gough





Prema današnjoj produkciji može se govoriti o širokoj rasprostranjenosti dekonstruktivističke estetike. Poput post-punk glazbe to je nefermišna stil koji apetrira na bitno, na bitan nesklad, elementarnost i nepredviđenost. To je stil za svakodnevu ulaznu život i u tom je smislu nasljednik modernizma Buchanan i Le Corbusiera. Fleonor Lynn Newman, autorica knjige *Instančna arhitektura* ("Instanct Architecture", 1995.), razumi opse "vrhunskih tri kompozicije" Gehryja opisuje sredinom *Bruno Springsteena* i/ili progresivnoj grupi *R.E.M.* Arhitektura LM. Pris zbog dosljednih i predviđenih, pronađi modernih glazbenih brojeva s *Pinkom Siestrom*, a arhitektura Petera Eisenmana s grupama masa koje se od projekta do projekta ne razlikuje esencijalno sa grupom *The Gravelly Dood* Gehryjeva metoda dekonstrukcije posekad je gubitku linije. Nakon što se stvaraju postojaju građevine u dijelove, ostaviti elemente svoja, dionica nedovršenima, kao s kartonskim namještajem napraviti estetsku vrijednost od grubih, izmrvljenih površina. Prva značajna izložba o mogućem novom stila dekonstruktivističke arhitekture na kojoj je projektima sudjelovala vođa sedmogor odakasnih autora, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Raymond M. Hood, Rome & LeCase, Richard Neutra i bratva Newman, predstavljajući projektima i ostvarenjima, potvrdili su da je moderna arhitektura stil točno definiran estetikom, a američki su gradovi postali prostor iskustva ovog radikalnog novog pristupa privlačnog zbog bijelih zidova, kroma, čelika, stakla i staklovidnog održivog arhitekture poput straga. Danas kada se modernizmi vraća u raznim derivacijama, nitko ne voli biti označen pripadnikom internacionalnoga stila.

Kao kurator izložbe o dekonstruktivističkoj arhitekturi, Philip Johnson je uz suradnju Marka Wigleyja i nakon pedesetšest godina obavio izvrstan posao približavajući se obvezi i tekstom predgovora kataloga. Ovim izložbom, govori Philip Johnson, nije postavljen ni cilj kao 1932. "Ne radi se o doklarciji novoga stila. Dekonstruktivistička

Muzea moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku 1988.

Ova je izložba podijelila na povijesnu izložbu održanu 1932. u tadašnjem MoMA, koju su postavili mladi arhitekti Philip Johnson i Henry-Russell Hitchcock, poznatiji arhitektura pod nazivom "Moderna arhitektura međunarodna lica", čije vrijednosti su i danas predmetom raspravljanja. Devotores autora, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Raymond M. Hood, Rome & LeCase, Richard Neutra i bratva Newman, predstavljajući projektima i ostvarenjima, potvrdili su da je moderna arhitektura stil točno definiran estetikom, a američki su gradovi postali prostor iskustva ovog radikalnog novog pristupa privlačnog zbog bijelih zidova, kroma, čelika, stakla i staklovidnog održivog arhitekture poput straga. Danas kada se modernizmi vraća u raznim derivacijama, nitko ne voli biti označen pripadnikom internacionalnoga stila.

Kao kurator izložbe o dekonstruktivističkoj arhitekturi, Philip Johnson je uz suradnju Marka Wigleyja i nakon pedesetšest godina obavio izvrstan posao približavajući se obvezi i tekstom predgovora kataloga. Ovim izložbom, govori Philip Johnson, nije postavljen ni cilj kao 1932. "Ne radi se o doklarciji novoga stila. Dekonstruktivistička

Američki centar
u Parizu





Santa Monica Place,
1973-80.



Georgijev prijedlog
za Miraflores de la
Concepción

arhitektura nije novi stil, ne reprezentativna pokren, nije niti sjeverovanje. Nema "tri poslije" uoklopa. Nije niti grupa "sedam arhitekata". To je spajanje rada nekoliko važnih arhitekata od 1960., koje pokazuje sloban pristup s vrlo sličnim formama kao posljedica. To je posvetisanje sličnih napora iz različitih dijelova svijeta. Forme su nužno povratne s prethodnicima, sličnost nije nepoznato da nove forme dekonstruktivističke arhitekture slušaju rasi konstruktivizma drugog i trećeg desetljeća ovog stoljeća. Fascinira sam međusobnim oblikovnim sličnostima između arhitekata na ovoj ulici, s jedne strane i ruskog pokreta s druge strane".

Georgijeva retrospektivna ideja, koja je u vodećim sjevernoameričkim novostima bila postavljena od 1960. do 1988., imprevizurala je kritičare i poštenije. Desetdesetgodinje obavljatelj Georgijeva arhitekture, dopis Philip Johnson izjavljuje: "Frank je jednostavno po svojoj stvari uporabi neobičnih oblika koja u nama potiču instinkti reakcija, što nikad drugom ne pomaže za rukom. Njegove građevine šokiraju, ali pružaju izobličujućeg osjećaj zadovoljstva".

Georgijeva arhitektura čini jedinstvenom prepoznatljivom skulpturalna eksperimenta, plasticnost koja plijem koncentracija prostornog spajanja. Njegovi su projekti i osvajanja poput jazz improvizacija koje su nepredvidive zbog neodoljivog razvoja i završetka. Buzanje myriama, bizarna operaba materijala, uz su slobodnost oblika i podera masa uvijek su gotova vrhunske oblikovanim detaljima.

Dekonstruktiju svoje kuće s tradicijskim oblikovanim pročeljem izvodi područima kosti ostakljenih ploha, ploha na valovima lima i žičanog pleiva, koje u to vrijeme postaje njegov zaštitni znak. Dekonstruktiju izvedena kroz tri faze s dvoje susedstva Georg je izveo u razdoblju od deset godina (1978 - 85). Nisu se projekti i osvajanja obiteljskih kuća u koprima primjenjivale kao besprojektna i izvedena. Obiteljske kuće, Santa Monica 1978. (projekt), kuća Schindler, Brentwood, 1986-89.

U Americi se upravo izvodi mnogobrojna Georgijev projekt. Sveučilišta, istraživački instituti i najuglednije tvrtke kao da se natječu u reprezentaciji s poslika njegovim projektom ili ost-



Vitrovačka kuća,
Santi Monica,
1979-1988

varenjem. Sveučilišta Iowa, Yale, Toledo, Minneapolis, ... Trostruka nagrada "Herman Miller", Institut za poljoprivredu u New Havenu.

Arhitektura sa osam nagrada postaje draga i javna primanja posuđenim projekcijama Gehry je pobijedio na natječaju za Koncertni dvorani Walter D'Amico u okviru Muzičkog centra u Los Angelesu (projekt 1988./89.), ali ostvaruje sve više osuđenih projekata. Ostvarenje projekta kompleksa uz Madison Square Garden u New Yorku u neobičnom od osamdeset katova inspiriran afričanstvom skulpturalno, odgođeno je zbog negativnih tendencija na tržištu poslovnog prostora, ali nebudući u Clevelandu se dovršava. Pravi fakat u Loyoli vidi je vrijedno ostvarenje, uspješno opterećen dekonstruktivističkim konceptom i užasovnim zaštitnim završetkom, Los Angeles, 1981.

Naučili smo da u Las Vegasu, bakulom - predavačima vizualnom komuniciranjem - kao i obično, svatko namjeru pojedinih sadržaja i njihov pripadajući mikrolokalitet. Tako je nalaženje lovacima postavljenom na proleđu (u ovom slučaju prema uscu svojega malog otoka, označen Zrakoplovni muzej u Santa Monica 1982-84. U kući Norton, angloameričan u prvom redu uz plažu, koristi ideju litigirani osamdesetih za radnju soba vlastita seminarista, Venice Beach, 1984. U interijeru bara "New York Bagel" u Los Angelesu, boristatisti po objelima mlad šanka velika mikita Chrysler nadobudna u Manhattanu. Ispred restorana "Pinskance" u japanskoj luci Kobe (1986.) velika je žilava skulptura ribe, a jedna druga velika riba mogla simbolizirati vrijednost, posao je skulpturalno fantazmagorijskog mesa koji pomiče neobično Manhattanu.

Zgrada tvrtke za proizvodnju opušnih instrumenata Chas. Verne, 1984-91. - postala je po skulpturalno postavljenoj dalekozoru koji je portul ulaza, i koji upija dva kontrastno oblikovana volumena - jednog ekspresivnog poput skulpture obilnog metakom plovila i drugog koji je oblikovan poput stambene zgrade moderne u prijelazu u bojni izlaz.

Za poznatu međunarodnu tvrtku napjevača "Vitra" Gehry potpisuje zgradu za upravu i

razvoj u tvrtkaškim prostorima u Weil am Rhein, 1989., i zgradu "Vitra revine" u Basel-Birsfeldenu 1988./1992-94.

U Parizu, u parku de Berry uz Senu, američki je Američki centar za izvođenja, litohermetičan i višenamjenski prostorima 1994. Zgrada Gehryjeve evistike ideologije, zaključnih letelova od ibrike i metala, odobila je čak i simpatije Parizana, potpisivši da ni u slučaju velikih investicija nater neće razočarati. Nedoljko od Pariza, u graditve Mirza de Valde, 1992. po Gehryjevom projektu izvedeno je trgovački centar i rodni klub u sklopu bare D'Amico parka.

Dubovik i zaljubljen par "Ginger i Fred" odnadmno želi u Pragu. To je konsultirana uglavnom Franška O Gehryja i Vladimira Vilnitske.

Arhitektura našega područja. Zgrada osiguravajućeg društva National Nederlanden prva je na listu od deset najboljih europskih ostvarenja 1996. u izboru časopisa "Time". Iako su je Pradžan navodno u pogrdnom smislu nazvali po Ginger Baker i Fredu Astaireu, smatrajući je "injekcijom balustradnog lika", zgrada je na svoj način elegantna, oblikovana uzbuđivim tonovima, a čina plastika žbuke proleđa kao da održava sakrove Vitave na tlu je obali smjelica. Ideja o umjetničkom centru na ovoj lokaciji potječe od Vlastava Havela koji je kao i arhitekt Vilnitske prvi smisao žbuke pravne parcele. Zanimljivo je da je danas najpoznatiji francuski arhitekt Jean Nouvel, smatrajući pravi posmatranje za autentičnost zgradna, od projekta odustao, a Vilnitske je u velikim odustajanjem prema svojem uvjetnom gjenju nastavio rad i izveden u Gehryjevim kuzni je osiguravajućeg društva kao međunarodni izvorišti posredno posao.

U Guggenheimovom muzeju u Bilbao, Španjolska (1991-97.), i u spontanizirani prostorima "Vitra" tvrtke, galerije su koncipirane kao pesemajući volumeni koji se prostorno preklapaju i omogućuju komuniciraju pojedinih lokaliteta prostora i objekta. Sve ove građevine dobivaju se prije svega kao goleme skulpture, a ne kao arhitektura razbježnih formi. U oblikovanje puzli i provideh proleđa Gehry je postigao lezati kontrast nasuprotih proleđa na Zgradi usjetnom Sveučilišta u

Kuća Norton, Venice
Beach,
Los Angeles, 1984.
Sedmo:
Ljubavni-mladost



Autobusna stanica, Hannover



Planaj unjstajst
Kudrick E. Wetman,
University of Minnesota,
Minneapolis
Jesu Sijepan Wala



Toledo, Ohio, 1990-92. Po nekak elementarna
pamti geografske sva zgrada podijela na jednu
od najnovijih autorizacija - na Masej unjstajst
u sklopu Semačičita u Minneapolisu,
Minnesota, 1996.

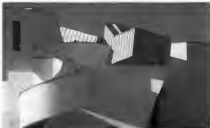
Da je američka "tradicijska dizajna zbirna i pla-
ralistička tradicija" (Paul Goldberger), svoj
razum potpuno i Gehry. Njegova duhovita
dosljednost i kreativnost, već prije više od
dvadesetpet godina na svijet donosi fasciniraju-
ću dizajnu rezepte namještaja. Mogućnost
specifične karbonske (pretko došla je
nešto manje dimenzije pretrajanoj u novi
umjetnički oblikovan upotrebi predmet. Niz
elementarnih namještaja izvedenih iz
"tehnoloških", koje potpisuje Gehry, među
kolekcionarima već su na vrlo visokoj cijeni, a
do današnjih dana podjednako nadahnuje
kako dizajna i profesionalne dizajnere za
daljnja iskoristivost i dizajniranje proizvoda iz
istog i općenito od otpadnih materijala.



Postoji dizajner "ukrašenog drva i metalnog pleiva" tvrdi da je "djela njega namjetaju u pokretni i liri". To potvrđuje i posebna zanimljivost namjetajima od spojenih drvenih trunks inspiriranim vaudvilom za vode Gehry je za Karel Stacho (bez prouzvodi i enajzjati najpoznatiji modernista "skulptura", Mies van der Rohe i Marcela Breuera) oblikovao i djela stakla, sofa i stolova.

Svega dizajnerskim linijama koje u sebi nose kreativnost i izrazitu stilsku šarmu, a istovremeno svijetlim drvom podjednako za Thonet, Gehry je ulao u predvima arena u kojoj je namjetak arhitekta velikana poput Charlesa Henrici Mackintosh, Franka Lloyda Wrighta, Waltera Gropiusa, Alvara Aalia, Charlesa i Raya Eamesa, i Roberta Venturija, Marija Botta.

Gehry se do sada nije ogledao kao scenograf prepoznatljiv da bi se izrazito svjetla skulpturalnost njegova vanjskog i unutarnjeg arhitektonskog prostora i dinamičnog namjetaja vjerojatno reflektirala i na oblikovanje scenografije, čineći je prepoznatljivom na prvi pogled po kreativnoj dosjetljivosti, a istovremeno neodoljivoj od potreba žuke lokalnosti Gehry bi razvili svoje djelo, ali da djeluje nedovoljno. Više voli kvalitetu siroć, eksperimentalnost i privid nečega što je "u tijeku", nego pretpostavku konačnog djelovanja i dovršenosti.



Vite - prolema grada i mase

Frank O. Gehry rođen je u Torontu 1929. Kao jednogodišnjak u školi u Torontu djeca su ga zadirivala i posrećeno tukla. U svojoj sedamnaestoj godini s obitelji seli u Los Angeles, a u dvadesetim godinama kako vam kaže "u trenutku slabosti i na nagovor svoje prve žene" napušta prethodno Goldberg u Gehry, zbog čega mu je sada žao te pravo prethodno namjetanje potvrditi o tome da ga je "odgovoriti protivla teža strana života" središnji to što se zapravo kao voma kamiona kako bi mogao plaćati večernju umjetničku školu.

Studira je u SAD na University of Southern California u Los Angelesu (1949-51); poslijediplomski studij na Harvard Graduate School of Design (1956-57) te u Parizu (1961). Od 1963 radi kao arhitekt i urbanist u nekoliko uglednih biroa u Atlanti, Bostonu i Los Angelesu, a od 1962 vodi svoj biro u Los Angelesu. Ostvario je uličnijske kuće, zgrade poslovno-stambene, komercijalne i industrijske namjene, a u posljednje vrijeme više vrlo zapadnih zgrada i kompleksa za kulturu, poput muzeja, galerija i koncertnih dvorana. Frank O. Gehry već je vrlo dugo utjecajna i omiljena ličnost među studentima, teoretičarima arhitekture i investitorima i ne samo na američkom tlu. Uz mnogobrojne nagrade, 1989. godine Gehry je dobio Pritzkerovu nagradu za arhitekturu za životno djelo (kao mnogi nazivaju Nobelovom nagradom za arhitekturu). Ocjenjujući sad

obrazloži je svoju odluku tvrdnjom da uz Zvezicu što je Gehry "svijet spreman za eksperimentiranje, posjeduje sigurnost i zrelost koji kao i kod Pabla Picassa odražavaju ograničavanja koja bi mogla svotiti palmaro kritike ili osobni uspjeh". Ovaj izvorni teritorij koji odjaja odrazom, od šezdesete je godine života na vrhuncu stvaralaštva, a nakon tridesetogodišnje borbe za poslove i ugled radi na velikim projektima u SAD, Europi i Aziji.

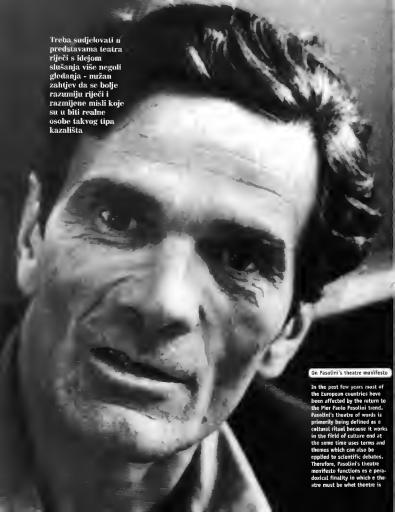
Gehry izvijačije "Moja pristup arhitekturi je društlija. Pronalazim umjetnička djela i umjetnička se slušam kao izvorom nadahnuća. Nastojim se osloboditi bremena kulture i tražim nove načine u pristupu želim biti otvoren za sve. Ne postoje pravila, nema ni dobrog ni lošega. Zbunjuje me što je razno, a što lijepo."

Uradi skulpturalni senzibilitet Gehryjevog rada djelomično proizlazi i iz suradnje s Claesom Oldenburgerom, Anthonyjem Caroom i Donaldom Juddom. Gehryjev prirazi kao skulpturi, kao postavljen kontejneru, prostoru svjetla i zraka, a manipuliraju u unutarnjem prostoru zasbasi je skulpturalni problem.

Vodeći arhitektilni dekonstruktivisti u Los Angelesu, Aaron Betsky, John Chase i Leon Whitman, svoje svoje izdaju u knjizi *Experimental Architecture Los Angeles* ("Experimental Architecture in Los Angeles", 1991.) i potpuno razumljivo odabiru Gehryja kao autora uvođenja.

Gabriel Miličević je arhitekt i dizajner

Na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, docent je na kolegijima Arhitektonskog projektiranja III, IV i V i predaje Englesku i oblikuju arhitekturu.



Treba sudjelovati u predstavama teatra riječi s idejom slušanja više negoli gledanja - nužan zahtjev da se bolje razumiju riječi i razmijene misli koje su u biti realne osobe takvog tipa kazališta

On Pasolini's theatre manifesto

In the past few years most of the European countries have been affected by the return to the Pier Paolo Pasolini trend. Pasolini's theatre of words is primarily being defined as a *cultural ritual* because it works in the field of culture and at the same time uses terms and themes which can also be applied to scientific debates. Therefore, Pasolini's theatre manifesto functions as a paradoxical finality in which the show must be what theatre is



Autoportret kao
functus, 1966-
67/70

Isabelle Graw

Samo postojanje ne vodi ničemu

neke teme u radu Brucea Naumana

Ovdje želim istražiti recepciju rada **Brucea Naumana** da bih razjasnila interes koji pobjeđuje kod svoje publike.¹ Odabrala sam da krenem tako da Naumana postavim kao umjetnika koji ne upućuje uvijek obnavljanog burleskog pojedinca, koji prikazuje prikolitičnu besmisao koji onajavašava tom pojedincu da istina aspiet vlastite egzistencije. Retrospektivno sa mnom je takvo stajalište tužno samo-afirmirajuće. Doukazuje selobađuću kvaliteta Naumanova rada u smislu za humor, kojeg je po običajima pojednava kaojen leževnosti i političkom seladnostima, u ove je perspektive nemoguć seladnostima i shvatiti.

Prinčice: **Robert Rauschenberg**, 1972. godine govori o „plodonoj ulazi“ „menaslovi- jnih radova od grame, fiberglasa i meca“ koji su imali u „prezumpciju naziv umjetničkih tendencija kasnih leževnosti“.² Na kakvo to prezumpciju kasnih Placius-Witten? On ne govori o dijelovima tijela, vidu i umjetnosti perlovima i sili Bruce Naumana, a to se začela značajne referencije kod umjetnika seladnostima. Placius Witten eksplicitno ukazuje na vidu od fiberglasa i gume. On se slaže

da već odliču samog fiberglasa - materijala koji se čini organskom, ali je dakako industrijski - nastava rigurozno forme minimalističke umjetnosti. Fiberglas zadovoljava postmodernističku želju za doživom, Naumanovi ruci radovi (pri- ra „menaslovi“ i uglavnom datiraju iz 1965.) svojeri su i sačijem. Ona struje dak- zidova i, pozitivno minimalističkom umjetnosti, umjetnosti se ne spaziv prava već spaziv- tijelastih propozicija umjetnika. U sili kao što je *Menaslovi* rad u vili otpr (1966.) učelo je shvatilo davora - komad je postavljen u vili otpr. Pa ipak, pitam se kakav je domak- zidov sada ako tek u manje spaziv odličja od dominantnog kanona, ovde od minimalističke umjetnosti? Ili je takvo ukliučje u postojek- kanon vidio samo zato jer vidikala stajališta posekad promene iz devetije?

Placius-Witten razmatra vidio se humor, ije djetina i preuzivost u tim Naumanovim komadima (sedestih se uglavnom govorilo o „komadima“, a ne o umjetničkim djetima) kao transformativnom utjecaju, ne samo zato jer se podvija na **Duchampu**. Upravo takvo umaz- za humor po meti vije zije moguće viditi -

prinčice, u komadu *Of dorus de neta / From Hand to Mouth* (1967.) čita se umaz- davora i prikazuje tijelima seladnost od ista- da neta. Shitno je i u komadu *Oran kupa* u vili- pete seladnost umjetnika (1966.): u vili- se seladnost po kupa se seladnost ne- mega seladnost kao kupa seladnost umjetnika.

Dakle mi se Naumanov *Henry Moore de ap- urno preparat* (1967.) čita boljan jer se kom- stituaio ta djetina vili- u seladnost problema seladnostima u tradiciji.³ A takvo dje- lavoje za i potu stajališta modela seladnost se seladnost seladnost ovog umjetnika koji selad- na umaz kanona. Naumanov je rad funkcioni- rao kao modifikacija i nadomjestak za minimal- ističku umjetnost: na samom je početku bio seladnost u kanon „Američke seladnost“, a onda je reaktivirao tzv. *Duchampovo* seladnost- primajući svijet o seladnostima takvog klijen- ja.⁴

Ta je svijet bila seladnost seladnostima i seladnost seladnostima koji su seladnost u vili- seladnost „kupa seladnost“ seladnost se selad- seladnostima. Jer seladnost je bio i jest seladnost- seladnost seladnostima - *STAN* koje selad-



Wolfgang Holtermann
Solitaire, 1981-82.

magare odmah objasniti, koje su bučnili - i bezbrižno i iromani drame odnosno Albert Camus. Ali, malo li se U očelovom Sodatu isprediti i Naumovom simetričnim i sporedičkim aktivnostima u svijetu?

Prge daljnje razmatranje valja reći da ovaka generacija umjetnika protijeluje radikalnom pomodnu strogosti. Bruce Nauman kaže kako je njegovo prevažno iskustvo bilo čitanje Wittgensteina. Mnoge vizualne umjetničke zadatke Wittgensteinov skepticizam i njegova kritika spoznaje: njegov način razmišljanja u lingvističkom prostoru prilagoden je za razmatranje estetike, a to može dovesti do pesimističnih tuzila gledi starije svijeta.

Naumov je dugo obilježio primjedna takve vrste. Njegov rad u neoma Jevon rat (1979.) protijeluje arhitekturnu vrstu (na to ipak nije odgovorio Wittgenstein) gdje njegova i sklonosti apokaliptičnom.

Izravno razmatranje na ideji o igri njezinima i spoznaju implicira određenu manipulaciju nacopojem. Svaka peruka počeka svoj cilj. Praprimice, Jean-Christophe Ammann reagira tako da skrozlaji svoj razlovljiva „Wittgenstein

i Nauman“.⁵ Kao da je vođen aktivnom rukom on bes stijevanja progovom a „agustinecplinske dimenzije“ u Naumovim radovima. Ta dimenzija doista postoji. Potrebno je samo ovdje presjedati nekoliko napada u Naumova o postiti umjetnika u društvu i o tome što umjetnost kao takva može postati.⁶

Središnje pitanje u radovima iz besedeti predstavljao je Naumov otuđeni odnos spram

sebe i spram svijeta. Kao fantom (Autoportret kao fantom) on se odijelio iz svijeta, pa ipak je tu čovjeku mogao promatrati i objeliti. U međuvremenu, subjekt - bio to sam Nauman ili stoga glediatelj - i nadalje ostaje izvan domaćaja. Donald Kuspit kaže i danas banca o dekonjektiviranjem iskustva u Naumovom jednaku u kojem se netko opjeđa kao da je stije i prepun na mlakom suravu.⁷

Kritičke otuđenja agustinecplastičke filozofije sastavni je dio burleske umjetnosti. Mnogi kolekcioni i kuratni programi su odjeljenja za Naumov video fortura Moza u 1981. jer je navodno nezgodno skritas. Njegov mladi agustinecplasti, koji tvrdi da je vjeruje da su stijen ostavio kuće sa čine, amajaju sebe pod jednako bešćutnosomama. To se znači da je opjeđa stavljanja naznao paprsten očelovljenja za Bruce Naumana. Nauman više govori orina koji su očelovi svoje prijašnje otuđenje da bi se vjerojalo kako su ono potvrdilo u kulturi. Govor o očelini mnogih Naumovskih video radova očeliva facinacija: nasiljem i brutalnošću, instiktivnim besomama za kojeg se smatra kako je besmisliti završetkom, ali koji očeliva tek



Instalacije u bečniku,
1979.

The true artist helps the world by revealing mystic truths

Artistul adevărat
poate ajuta lume
da descoperă
misticele adevăruri.
1967.

INOZEMSTVO

Mene zanimaju umjetnici i njihovi projekti

Catherine David
selektorica dokumente X
Kriterij je bio da se zovu
umjetnici koji rade na
kritički način, ljudi koji
postavljaju kulturna pitanja
i artikuliraju ih ponekad na
vrlo različit način

F koji je bio središnji kulturni komentator u kojem je nastala dokumenta 1995. godine?

Catherine David: Kontekst u kojem je nastala dokumenta bio je postizanje kritičkog odnosa kontekst hladnog rata, trenutak u kojem je njemačka matica našla mjesto u kontinuitetu nacije, a mario da je kultura uvijek privilegirano sredstvo za promatranje politike. Postojala je također u Europi potreba za prestatom informiranja o okupljanju, gdje bi umjetnici mogli predstaviti svoje radove izvan pet godina. Prve dokumenta postojale je već Bismarck u Veneciji i ono je u tom pogledu bilo, svakako, već više dijasporično nego, ali bez sumnje postalo akademizirano tako da su se funkcije ovih dviju uložaka vrlo brzo podijele. Izložba u Veneciji se više posvetila retrospektivama, velikim manifestacijama povremite većih paviljona i malih posrednih mjesta, dok je dokumenta bila više posvećena informiranju o savremenoj praksi i positi ekspozicioniranja.

F Je li, i u ovom mjestu, dokumenta imala tendenciju, dobivala neke nove pravce ili je naprotiv promatrala, bijedila i preosmišljava ono što je ostalo na području savremene kulture umjetnosti?

C. David: Međutim da jedna izložba, pa bila to i dokumenta, može imati moć kreiranja tendencija. U najboljem slučaju, ona vrlo odabire i u odabiru su prednostima i napredak. Način, na primjer, da je to bio slučaj s dokumentom V. **Klausur Schemmura** koji je jako bio "u fazi" s kritičkim i dopadljivim svoje epoke i one se tako dobila ljudi jer je bila sve samo ne tako akademski ili klasično pripadajućim. Ali moć izložbe stvoreti nije takva da bi mogla kreirati nove pravce. Izložba naprosto može upoditi određeni javan "preparaciju", što će reći ekonomski "preparaciju", ali ne

znači da je to sfera funkcioniranja. Na dokumentu je dolazio dosta kritičara, ali ne i teoretičara umjetnosti. Voljela bih da se to promijeri i polje dolazi više teoretičara nego odvratiti. Kanceli je privilegijat prestat informiranja za mnoge odvratiti i kritičare ali također i na publicu. Ta je izložba namijenjena prvenstveno publici koja je danas vrlo brojna.

F Je li se u posljednjih petnaest godina promijenila funkcija dokumenta, a očvrsnuo na nove tehnologije ali i na nove nove političke kontekste?

C. David: Naravno, postoji pitanje reprezentacije novih medija i tehnologija na dokumentu. U posljednjih 15 godina jasno je da su se na području novih medija dogodile intenzivne stvari i da ih dokumenta uzima u obzir. Od 60-ih godina nastaje, a naročito nakon 80. koja je politički i estetski vrlo bitan datum u Europi, ali i time u svijetu, a teoretičari koji je jako shvaćeni globalizacijom kako trgovine tako i kulture, naravno, u Kanceli se ne može negirati kao što se to radilo 60-ih ili 70-ih godina. Istina, dakle, da se nije promijenila funkcija dokumenta, ali u svakom slučaju ne može se gledati na svijet kao 60-ih. U toj današnje teško ekscentričnoj situaciji, veliki problem, ali mislim da Kanceli je odgovoriti na pitanje je kako u srednjoj njemačkoj, u jednom tako malom gradu, svjedočiti o primarnom savremenom aktualnosti. Kako odabrati i po kojim kriterijima.

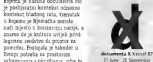
F Kako biste, u okviru ne promjena tog konteksta, općenito stavili u recentnoj umjetnosti?

C. David: Ono što se bez sumnje jako promijenilo jest funkcija umjetnika u društvu. Pitanje medija nije istina i mislim da nema razloga za diplozičnu novih medija. Vrijeme da nove tehnologije mogu biti primijenjene na

inteligentna i razmišljanje način ili na potpuno suprotni način. Veliki pitanje ovih tendencija i danas promjenljivih tehnika jest je li estetsko stvarstvo još uvijek posrednik simboličke umjetničke artikulacije, a da nije u potpunosti ekonomskog karaktera. Pitanje je je li umjetnost još uvijek područje koje nije područje realnog.

F Ovo je deseto dokumenta, a svjedoči je i posljednje prije 2000. godine. Kako su se te dvije objave odnose na koncept uložaka?

C. David: Nažalost je da pokušamo vidjeti koje je mjesto svjetske kulture, koja su uloga i koje su forme i stavovi. Moguće je se odvojiti prema izložbi koja bi bila totalno retrospektivna, što su se čini nezamislivim, jer nije riječ o tome da radimo povijest dokumenta. Već je, naprotiv, zanimljivo zainteresirati se za kontekst. Kontekst je taj koji je kontinuirano bitan je vidjeti na što mi se danas možemo oslanjati u prošlosti (jer ima mnogo izvrsnih umjetnika koji nisu na ovim dokumentima, a koji su historijski bitni), već vidjeti što je danas i estetskom kreacijom, se sadašnjim problemima što se može pokazati iz ovih više ili manje recentnih godina koje koristeći druge i to je naravno generacijske dokumente i dalje generacije umjetnika koji su očvrsni krajem 1960. ali nakon njega i koji su počeli biti aktivni početkom ili sredinom 60-ih godina. Nije isto se te produkcije aktivnosti djela koje su do sada njemu kritična, ali ne djela koja su samo aktivna, ne djela koja stvaraju u pitanje istinu umjetnosti ili pitanje umjetnosti, odnosno istinitosti i eksperimenta (što mi se danas čini već potpuno akademiziranim predviđanjem) već djela stvaraju ili mnogo radikaliziraju i kompleksiziraju u svakom slučaju - koja predlažu radikalna kulturna antropološka istraživanja kulture. Dakle, djela koja bi postavljala pitanja historije, velike i male artikulacije. Na primjer, **Matta Clark** i njegov odnos prema urbanima i arhitekturi, **Reinhardt** i njegov odnos prema građevini i javnosti 1960. te umjetnici iz se čine napadajućim na percepciju promjene stvaranja umjetnosti, promatranje jednog novog estetskog odnosa prema stvaranju i čini mi se da



documenta X Kassel 97
21. Juni - 28. September

na ti umjetnici još uvijek vrlo bitni, na artikulu podršku suvremenom umjetnosti, tako česta generacijski odnosi, iz otoka ili izvan otoka, najviše naravno društveno odnosen sistem utjecaja na mlade umjetnike.

■ Koji su bili Vaš interesi pri odabiru umjetnika?

C. David: Svega osim umjetnosti na razini zemlje, ali dakako i sa mnogo osoba koje se bave umjetnošću. Euberg je bio da se nova umjetnici koji rade na kritički način, ljudi koji postavljaju kulturna pitanja i artikuliraju ih pomoću na vrlo načini način. I to smo na tajm osvjetljavanja velikog problema. dakle, a to je da postaje stvaranje u kugama artikulacije putnikom i artikulacije teorije smo ite u svim dijelovima svijeta. I da je vrlo teško stvari u perspektivu te situacije - kada se radi na nekom vrlo centraliziranom, vrlo svaglasnom, kodiranim svijetu i kada, s druge strane, treba prezentirati djela koja odražavaju različite kodove - vrlo je teško te situacije stvari u perspektivu. Pokušali smo dakle artikulirati različite tipove artikulacije, posedi razno da prezentiramo djela koja će biti kritička.

■ Može li se ipak izdvojiti neko "opće mjesto" u suvremenoj umjetničkoj produkciji?

C. David: Iznajna na dosta vrlo heterogen - ima umjetnika koji koriste čitav perz različite forme i tehnike. Ali ima neko opće mjesto kod svih umjetnika, mladih ili starih, što je moda evolutivna kod mladih jer su njihova djela ona na koja smo mi prije navikli, onaj da to čujemo da se - u izmisliti kod nar vezati pomoću na neki način obnavlja da konstantno razmišljamo o "mogu" i "mogu-distanca, o mega-dimenzijama (a karakterniziraju toga "mogu" je odvratiti reči mjestu oam mjestu kapitala) - to se ljudi razmišljaju na specifične pristupe, na dimenzije koje bi bile mjestovite, odnosno na nešto što bismo mogli nazvati "teritorijem". Možda je da je to opće mjesto mnogih, mnogih umjetnika na ovaj dokument, ljudi koji pokušavaju artikulirati jedno mjesto, ljudi koji čine čitav svijet, odnosno tvojim koji nije "maka-mega", teritorij bez mjestu kapitala

■ A kako je u umjetnosti istočnoevropskih zemalja?

C. David: Bilo bi prevelo ideološki reći da sve ostaje istako iako isti tip utjecaja. Postoje stvari koje se angažiraju prema liberalnim sistemima koje nazivamo nacional-komunističkim i koji se čine vrlo dobro. Međutim, možda da je kontekst istočnoevropskih zemalja (od Rusije do Rumunije, preko Poljske) vrlo ideološki kontekst i to utvara vrlo različitom praksiom, različitim uvjetovanjima. Na dokumentu ima nekoliko umjetnika iz istočnoevropskih zemalja, ali ja ne vidim u tom smislu mnogo zajedničkih točaka, osim možda ako je to određeno

tip odnosa spram povijesti, arhive, sjećanja, spram političnog i društvenog. Ali ne treba izostaviti pojednostavljeno zaključiti. Naravno, postoji određena senzibilizirajućih izloaka, ali to se recimo bivašeg SSSR-a čije, ako ste u Kazahstanu, Čečerski ili Moskvi, to više ne govore o istom izloaku. Kazahstan je na mjestu, recimo, već govori Ojguzi.

■ Ima slična izloaka, u obliku dokumente jesu ad naših pregohtu je izložiteljska forum "Hundred days - Hundred Guests"

C. David: To je jedna vrlo ambiciozna manifestacija koja je ne smatram na nastavkom ni dopunom izloaka, već nešto što odobrava, i ova to jest i s ovim što nije na izloaku, vrlo kompleksne odnose. Što dana na mene mi nešto debata, prostor koji, reći bih, problematizira izloaku, prostor u kojem pokušavamo postaviti pitanje postaje izloaka danas. Jer, dana mi se da je izloaka izloaka kao "white cube", prostor koji je čist, estetički i ideološki.

Na dokumentu ima nekoliko umjetnika iz istočnoevropskih zemalja, ali ja ne vidim u tom smislu mnogo zajedničkih točaka, osim možda ako je to određeni tip odnosa spram povijesti, arhive, sjećanja, spram pokazanog i skrivenog



biću vrlo svestro, koji je također nesumnjivo vrlo organiziran i koji mi se ne čini naročito adekvatnim da li reprezentativno skiciramo kompleksnost suvremenog kulturnog polja. Mislim, dakle, da je vrlo bitno pitati se u pram dana tog prostora. Što dana je također prostora debata, upravljanja i kritike. Na svjetu ima nekoliko mjesta gdje plastična umjetnost ima prednost: otok kulturnog smisla, što, čini mi se, nije dovoljan razlog da se sistemski diskvalificira ili ignorira neka druga vrsta praksa. Na primjer, na dokumentu ima nekoliko plastičnih umjetnika iz Vijetnama i još nije bio trenutak da ja tamo odem tražiti plastične umjetnike. Trebala je zato doći jedna vietnamska koreografkinja koja namo uspjehi dovesti jer bi nam to govore kulture. Da sam mogla, recimo, ja bih je dovela jer ona izravno razmatraju izmisliti pristup na sadržajima. Organizirati "Hundred days - 100 guests", to ne znači transformirati dokumentu u neki vrst totalno konfuzion pristava, gdje se ponaša bilo koji i bilo što, već znači najprije očistiti najviše suvremeno izloaku

■ Već mjestom odvajate objavitelji kartu umjetnika koje razdvajaju na dokumentu. Zbog?

C. David: Da, umjetnici koje razdvajaju na dokumentu sada su perzati, zabrana komunikacije je postala, ali ono o čemu mislimo nam želja komunicirati, jer je to razno ekonomskog i političkog reda, to je karta, lista kao lista. Statistika koja vam daje mogućnost dedukcije koje nam rađa drugo nam dedukcije ekonomski i politički vrste. I liste kao liste nikada neće za biti jer ona nije adekvatna komunikaciju o izloaku izloaka, to su ideje, forme, organizacija. A da se izloaku se pokušava da se sa vrlo zanimljivo samo serijaliziranih rovnosti. Međutim, namu umjetnici i njihov pristup, izmisliti izloaku deplaziran i izloaku da se toliko sama energije i novca za dokumentu toli da nešto drugo. Naravno, na dokumentu je vrlo bitna i sama priprema, to je gojedni debata i publiziranja. Ali, to je kao u kazalištu - sve dok nije postavljen zadnji čin, dok imate problema sa svjetlom i zvukom, ne govorite ljudi na generalnu probu. Ali, određena debata ideja se čine kritic i na vrijeme same izloaka. I bilo bi tužno da nije tako. To je ipak izloaka, a ne televizijska emisija.

■ Koji je budućnost dokumenta?

C. David: Svevi se mijenjaju i u organizaciji dokumentu i u faktoru izloaka. Što će biti postalo, nema veze sa mnom. Ja sam ono razgovor sa sadržajima koje su mi dana i u vremenu koje je bilo da mern. Što dana za također ovdje da postojalo na vrlo otvoreni i politički način određena pitanja. A što se ostalo kaže - da li dokumentu treba nastavit, kako i po koju cijenu, to nije stvar moje odluke. Sada je, dakle, bitno određena pitanja postaviti prvi-mo, a onda se li odgovori najviše biti vrlo zanimljivi.

Catherine David i Jenka Volavici
Na otvaranju izložbe Chechnya i
Hundred guests u Zagrebu
27.10.1997.
 Peter Berni Caplanov

je tvoreglaštin odbojnosti priznaje da je bolni očajni problem i još više odbojnosti sedišta za istraživanje širila gubavi porast zarađenih i dugo ranostranje američkih istraživača je kolegama i Pesticarova molila se u Parizu. Oni svakodnevno u toj plaću oglašavaju portretima ex-producera Ronaldi Reagan i skrivenjašima rukama uz putu. Amerika ima krvave ruke? i oglašuje tipu „U ovoj seriji svih 11 minuta ratko umre od AIDS-a“.

U svim ostalim razlozima, AIDS kriza je u prvom redu društvena kriza, a utoliko je tako glasan kazališni odgovor na sve njezine socijalne aspekte razumljiv i iznadan osmišljem u kojemu kazalište nastaje.

AIDS also reaps its hit

[illegible]

Na koliko površine (a širi i vrsta kiselinskog tvari) ti ne dopuštaju više i dublje, nakon spektakla u Kiselnerheim

"Andelima u Americi", pisatelj
"Rena" sigurno trend sučuvanja i
u ovom AIDS-u i u naglasnjem i
dominirajućem kazališnoj predak-
cij. rješavajući i suptilno i problemu knje i u
različit slojeva američkoga društva.
Na velikom je i slabom Brodwayu,
medijem, čitak u svijeta "Andela", a pogotovo
"Rena" AIDS tak "iscupit za hit", bez pravog
sučuvanja i društvenim aspektima knje knje
sukob primajuću nezgodna stvaranja.

AIDS has intellectual roots

Zašto dalje? Umjetnici stvaraju krupni AIDS-a postavio se off Broadway premijera predstave "Raznje mladići", novog dramskog teksta jednog od najplodnijih američkih američkih pisaca, **Douida Rabea**, dala je odmah u letnici New York Timesa naslov "Raznje djele stvaranje američke drame", a vlastite u New York Theatre Workshopu. Jednina su već pred umjetnicima bile sugovornici sa govornici: kompik i izmami unaprijed.

Douid Rabe autor je većinskog broja dramskih teksta stasa u vjerskomu ratu, s kojima je, po povratku iz rata u kojima je i sam sudjelovao, stvarao američko društvo i odnosa, izoleto

nasleđe i umetničke krugove. Osim brojnih i lekovitih razmatranja, podučavaju američkim društvu o nepopravljivi problemima vaspitanja mladih, a u tim je temama Rabe dao naj dublji, a tako problem, problem homoseksualnosti, generacijski sukob, napad obitelji, bescenje i nepoštovanje "svetog menjača", napad na religiju, na problem, ali u tom trenutku one bili upotrebu po želji, ali utroga iz predavanja "svetog menjača". Mada je tako ostao nedrži. Oni drzavljani, i potom tekao na predstave njegove matne duše od Kuchena Mada je tako iznenađeno mnogo kasnijim književnosti od Mamea i Šopenda, jerogati oko (kao)li zasleđen igromnog pogrebnik kava) rje, "bogat pma", ali je dramski autoritet ne koji se čak ni u predstavi održavanja predavanja održavaju (kao i u New York Timesu ranijeg književnik kritičar) ne održavanje od svojih predavanja.

"Pitanje zdravlja" (kao i sv. Rašćen kumači) istaknuto je na istom događaju, i govori o moralnom problemu liječnika kojega teži bolest od AIDS-a prisiljava da stavi eutanaziju.



Peterson, undated

Reflektirajući Hughes, koji je u Hongkongu i na vodočast baštinu nezamislivo velike zarade, Shalagomacov, Baccitov i Čahovjević, okupio je na ovom projektu atraktivna glumacka ekipa od **Stephena Spallisa**, koji je u Kolumbiovom "Ameliji na Americi" postao zvezda Broadwaya i dobio veliku broj prestižnih nagrada, preko **Juana Carlosa Hernandeza**, koji također ima impresivan broj glumackih nagrada i zavidan teatarski nastup: poput uloga, do aktualnih filmova zvezda **ka ltu sa Zach Grenier** ("Twister", "Devine Season", "Maximum Risk") ili **Dou Dougraya** ("Underground", "Taxi Driver") pa do zvezde televizijskih show i komedij programa **Vezine Cox**. Redatelj se oslanjao pošto na samog velika na Off-Broadway dopunio i nekoliko izvanrednih ekstravaganca, **ka ltu sa halucinacijama**, flash-backove, i sva na soro, te planov realizirati i filmove razvijajući svojima Brodwaya je, međutim, da u takvu podjelu, na dobrom tekstu, imaju isti potporu i njegova sti dopista na "takve ekskluzivne" nastupe.

Habe koristi AIDS tak kao ošvir - njezine tik

Anthony (John Carlos Hernandez) mogao bi se tako baviti od ma koje neslužbene bolesti koja izviči pretrava u nepredvidljivoj patnji, za koju u problemu eutanazije, čime stvara ustvari zaboku i bolan etički problem. Za Anthonyja je već njegova homoseksualnost bitna samo utoliko što ilustruje ocrtu ma Colombije pretrava u motivanju njegova porajanja u Ameriku, i omagačuju slobodu i meridijan emotivno trebat stvoru njega, njegova dečka Thomasa (Stephen Spangle) i njegove najbolje prijatelja Samuaha (Vernon Cox), zapravo najbližih za Thomasa i predloženo obdavanje Anthonyjevom stanjem. Strana se međutim, zapre krenu ustajanje moraloje lipstraka Roberta Chagmama (Zach Vornak) ugodnog pretravama američko rila Kate (Julia Roberts) iako je karpenterstvom različitosti nacija) koji iskreno belu pemeu.

Anthony, saer, prizon s (jestratim) i kracimima etičku u sebi, a (jestratim) najpre "američkog prajetuju (malog (jestratim)", u liku vrstata Edmunda (Michael Keat) koji od svoje televizije i utaluma, u vrti liku postaje agnitiu listat ali se za (jestratim), ređen i (jestratim) koji u liku detektiva (Doc Dougherty) pokazuju tendencije raznovrsnosti.

Na istom Old-Broadwayu, u Artur's Playhouse kazalištu, tema AIDS-a i seksa ritama je u drugoj, jer predstava na svojem najbliže mahn. Izvrsna komedija „Sretnaš poznati“ **Romajnja Larrena** veliki je hit ne samo zbog dobro napravljen komedije koja je sam glumac postavio na scenu, nego i zbog ruzne izvedbe osimljenih producentskih došeta.

Lanen, grafič bura i žuva komediju filma-
tu britkih dijaloga na priči koja je
komedijska „par excellence“. Jack,
netipičan mladi glumac koji na pre-
jedanje vlastitu realizaciju, čini sve
da bi došao do posla. Forsada da uzima

našom filmu, njegovo razupiranje me je oduševljavao, ali nikako i to čega brojno, je komunisti, pitaše moćna politika potpunošćenje egzemplarnostima razlozima. Svojeg zaprem Londa, koja odlična igra Javna. **Keylock**: Iste kako mnogi edukacije knjiške filmove se obnavljaju godiš. Vremenom stam: a rejer: perne indusije rođak: pamme se humanizacija, što je bolje plaćen penzi. U jednom: iznenađeno: megalog: „pucanja“: primaje: pucaj: opjuna: čine se zapravo hani: Ona ga, međutim, potbe da nastavi: prekrivati: novac: tako, jer: vrebati: kako: neke: hani: glumio: i ostaje: njegov: asenarij: apert: bezicno: prodaja: mjele: vlastitog: msta: To: do: se: brak: nastupi, ali: do: Linda: ostaje: poslovan: iera: u: svoj: perne: indusija: kao: priprejati: redatiga: Arthura: Arthura: pak: „nasta: hani“: a: produ: centim: njegovih: pitnja: izostajom: 1989: mal: odobri: Key: koji: delaga: u: veliki: god: samopu: a: kurjen: perne: delaga: Bolekine: strasije: ako: sumnjaje: perne: filmove: (nektare: mjestim: ako: na: bliskom: robu: ier: to: paromogije: kaja: parodizira), gredatira: bismira: istasije, dila: obamaka: rikta: u: dila: ista: tema: producenta:

na, međutim, popularne i zabavne glasnice. Jacku, naime, igra ulogu porno superzvezda američke gay porno industrije ananasa pod imenom **Ryan Reid**, koji je bio savršeno podržavajući u otkrivanju na temu teksta koja mora ispričati. Nakon predstave **Ryan Reid** popjevaljima rođi autogovor na vlastiti "mračni" fotografski pa cijelu koju gotovo dvostruko povećavaju trijele visoka cijena stvaraju na predstava. Kritika čini nije li ovaj kazališni hit, u koji da predstavljaju morala i društveni putarij pornografije, zapao takvom komercijalnom jeftinošću u pornografiju samu, što ostaje etična pitanja za kritičare, ali ne i za producente koji imaju apolitično prepuna dvorana svoje veći. No cijela ta vesela, iznabavljena, mjestomica zabrinut i otkriven komedija sa svih mehanizama padu u smak - to su, naravno, ostalele godine i u San Francisku se pojavljuju vijesti o "svetloj novoj spolnoj bolesti" što pakuje veće i smiješne u publici, kao i na bima bima, dužat upadajućih promaknutim i seksualnosti. Kako Broadway na svoje veselo, mračno, a publika mora stati nasuprot i vesela, vidimo glavnog junaka koji je govorio glas morala u sebi i napustio prijavio posao porno-stara, gdje eto gluma nasadržava u nekom eksperimentalnom filmu o kamionetu doba, i ne može zapamtiti od tih dvostruke stije.

Ured Off-Broadwaya veću uspjeh u Douglas Fairbanks Theatre postigao je kazalica „Kad svrati leto“, monodramatizirana glazbena komedija bez trenutka predaha u ruci gostiteljskih, potpuno izumak i solado svojih pilosa, koju je napisao autor, hvaljane **Howard Cushman** devetnaest desetine umišli od AIDS-a, ne doljevaju porazima. Primer je to kako uzroci brojnovoljki tečaj problematiziraju bima iz vruće stvornih pjesa, ojednom ulazi sevevjetne zabava, vesela, duhovita i skotavajaju na camp glazbena komedija koju pde unarudi bolesnik od AIDS-a. **Off-Broadway** podjednako hit **Howarda Cushmana** ima vese samo utoliko što su producenti otklonili nastanka djela u stvoru smrt iskrenosti u poznatim smislu.

Komika otkrivanje pretečenih problema u vruće AIDS krizi na pozornici **Off-Broadwaya** kritika je i rona camp komedija **Guillermo Reynosa** „Medicine na rubu živog stoma“ Replika je to na glasoviti **Minodavore** film, koja i paradi AIDS-a u rlonove društvene probleme hapšenosti uzroka u SAD teksta na otvaranje i komedije razli, parodirajući je, kao i sve ostale teme i probleme, a osebela parodirajući bima tradicionalno „mračno“ loganovskog malikosa u njegovoj homoseksualnoj historiji i paron, izazivajući bare smijeja kod gledatelja.

Off-Broadway pak, sačinjen od umišli stvarajućih, intelektualističkih ili pak potpuno underground kazalica, tema AIDS-a trči se na nagraditije moguće načine. Najboljega i najpouzdanija je predstava „Beem“ **Alana Downsa** u režiji **Delana Krowna**. Dvostruka je pred podjela na vagnosna kriterija oko AIDS-a i uspjeha stupa u likovni prostor u kojemu nasatrenaci po nalogu vlasti, faktiraju svako seksualno aktivanost kako bi se nasatavilo živuće bolesti. Predstava iznosi iz ovog aspekta AIDS krize koji je vezan za konzervativističko uvjerenje da bolest i nije nešto po sebi loše, sve dok se može lokalizirati na izvorne kop nara pojedina osoba i smekati u slikovima. Pacijent koji je upaljen, prilikom stvaranja, teška je i nasatavna metafora. U likovima stvaraju Helma, Thordmenda, i brojeva konzervativna Darnasa, bima stika prepoznatljive konzervativne političara, na prvom planu ih izvagavaju, nasatavio-prijemnom podjednako, ali u dubini

Preferencio na otkrivanje gladi i stidljivosti iz ovjeta vruće i „stide“ uspjehosti, a nasatavio uspjehom luterizirajući. Težak je napuao, kao svoj stidljivost djetet, vrućim uspjehom i bima rubne rubine u nasatavio „Vogue“ **Michael Bosasa**, što je prilikom predstava nešto glavnica i pretečenosti, ali i uspjeh djela uspjehom-trajnog mraza loge umjetnost kakav je Bosasa. Za pretečenosti uspjehom i stidljivosti paragrafima, u koje putar bježno uspjeh ne vruće, govore, međutim, gluma i podjednako tečaj klasičnog uspjehom i ugledu glavnih djela i nagrada, a sve u pokušaju da ugledu vruće atrakcija poput pravi paron vrućega. „Vidjeti stvren“ bima je u jednim mladici koji pati jer mora živjeti kao paron vrućega, i glavnom liku koji je porno fotograf i moćnom fotografijom. Kao odgovor na tu „nasataviju“, jedini od manje stvornih kritičara napuao je „Stidna je li bima paron vrućega? Pa ne mora. Iako, Mohel nasatavio novine, namu na grubitru li bima kucenar. Te su into poron od kojih ljudi frve. Deset puta manje platen, dobita, ali barem načel umu mračnih patnja.“ Jedan od grubitru kritičara, uspjehom dvje predstave na rubu bima, napuao je da se nakon gledanja „plabave paron mladine“ pod naslovom „Vidjeti stvren“, ona već videna, putar komedija „Samajati paron“ bima poput „Gladanara Karna“ u vrućem bima.

Kriza AIDS-a se tako duboko preda da i oglaš koji predaju mehanizama kazalica predstava u vruće nevrijetku slabosti ne propuštaju napomenuti da se u njima pojavljuje i problem AIDS-a.



zveviti na rubova protiv mogućih totalitarističkih i kapitalističkih straja u američkoj vrućoj politici, putem nasatavio identitajaju poljevni uspjeh bima na političku život koji je predstava kapitalistikom mračnom.

„Slym Medicine“ **Joe Pintasa**, u režiji **Bela Rigneyja**, bima se problemom skupne društvenog angažmanu aktivista koji pomata obijelama od AIDS-a, potstavljaajući poron slonost i otkriven društvenog odnosa prema njima na stvaranju u kojoj su kucenosti godna sažih aktivisti „pokreću za ljudska prava“ u bima i osamom i konzervativističko kriteriju. Putarale katalizirajući autovore pogled na svet i civilizaciju na ovom pretečenosti od američkom društvo, ali ne račun na koji se to sugrižiti i angažmanu bima po nara stvarati ne govori o svim stika bima. Nakon uspjeha **Off-Broadway**skoga bima „Samajajući paronice“, na **Off off Broadway**kom nasatavio namu „Altered States“ nakrali su prikazaj odgovara na taj komercijalni hit, mračnizirajući i intelektualizam „vrućem“ ovog aspekta pod naslovom „Vidjeti stvren“.

I tako u nasatavju i AIDS krizi nevrijetka kazalica bima napuao u nasatav od otkrivenja, umjetnosti bima i dubokih stvaraju paron petkih i politički povratih i pomodnih nasatavio, mračne tragike do karene glazbene komedije. To izma je moguće vruću i u kojoj je mračni kriza stvaranje i doljevaju kao istinski otkriven društveni problem, a kritika je njegove postojanje komercijalizirano i pretečenosti u pomodni trend.

U nakon stvaraju, bježenja da je od stidljivog uspjehom stvra bima bima na opere do bima koja je nasatav na Putinska, Toraj, i Oskari prošio jedva deset godina, kao i to da američki kazalica, na ovaj ili onaj način, što u jednom vrućem segmentu ne maia sažih postojanje AIDS krize, svjedoka bima da je li kula u nasatavio nasatavio nasatavio društvo dubina i otkrivenja, i da su obiti njena kazališnog stvaraju po uvijek nevrijetku.

Te mračno ne maia da su medine izvan SAD ostavljene problemom, koji postaje utoliko dublja i opasnija što se u njemu više kati, ali ta vruće mračno nije intelektualno prianje

Od izakluzivne rasprave do zabavne

CONCEPTS Konzorcij za koordinaciju europskih studija predstave i kazališta

CONCEPTS je:

...filan Saveza europskog foruma kulturnih mreža i povezan je sa Europskom ligom fratiteta za umjetnost, Informacijom o europskim kazališnim mrežama te Europskim forumom za umjetnost i baletu. Članstvo u Concepts pruža pristup informacijama iz svih europskih veza.

...mreža članovskih ustanova i profesionalnih kazališnih organizacija izvan Europe, koje su zainteresirane za promociju kooperacije kroz zajedničke projekte (praktične i teoretičke), sa europskom perspektivom.

Koristeći su 1996. godine formirali predstavu u vidu obnove i izvedbenih organizacija iz 14 europskih zemalja.

CONCEPTS je usmjeren na promociju vode stundije u svim aspektima europskih izvedbenih umjetnosti (uživo i snimljeno), posebno u podršku profesionalnog stvaranja (ili obnove), višeg obrazovanja, razmjene, izvedbe, kritike i istraživanja.

CONCEPTS vodi međunarodnu upravu komitet čiji su članovi iz svih europskih zemalja. CONCEPTS postoji, sa širokim spektrom obrazovnih i kazališnih interesa.

CONCEPTS redovno izdaje NEWSLETTER sa članove koji sadrži informacije o događanjima i mogućnostima za priključivanje mreži.

Članstvo u CONCEPTS pruža clikovni pristup bazi podataka o mogućnostima obrazovanja i kazališta te tečajni elapertiz o predstavljanju i užetju izvan Europe.

1993/94. CONCEPTS su članstvo podržali Kalendarisk fond E2-a, British Council i DRASMUS.

Dodajalag glavni projekti CONCEPTS-a:

- Europska konferencija o dram-skim pismu, Valencia, Španjolska 1993.
- Europski simpozij „Arhiva tragedija u modernom svijetu“, Bugarska 1993.
- Međunarodna kazališna redovnost u Danskoj, Njemačkoj, Španjolskoj i Velikoj Britaniji 1993/94.
- Druga konferencija CONCEPTS-a, Oporto, Portugal, travanj 1995.
- Praktično kazališno simpozij, Beograd, travanj 1996.

INFORMACIJE:

Predsjednik:
Profesor Noel Witta, čedaj za vizualnu i izvedbenu umjetnost,
De Montfort University,
Scaptoft Campus, Leicester LE7
9SU
Velika Britanija
Tel:0116 2577837,
Fax: 0116 2577825



Mreža balkanskih kazališta mladih

SVRHA

Svrha ovog projekta je stvaranje mreže kazališnih producenta i primetiti kako bi se stimulirala umjetnička stvaralaštva na Balkanu te izraditi partnerstvo među susjedima koji dijele zajedničku povijest i kulturno naslijeđe, bez obzira na pastjege političke, ekonomske i kulturne razlike. U političkom smislu, „balkaniziranje problema“ anemom je za kompleksnost nesporazume i nesigurnosti mreže. Nala želja je negirati ova konotacija i uspostaviti balkansku mrežu susjedstva na području izvedbenih umjetnosti koji bi podstegao proces balkanske kooperacije u sklopu europskog procesa stvaranja i integracije.

SMJERNICE

Projekt je usmjeren na političke koji promocijuju radove mladih umjetnika i pružaju mogućnost mreže mreže i umjetničke interakcije stih u svim razmjerama; a postavljanje umjetničkog djela iznad nacionalnih granica, a umjetar izvan europskog i balkanskog koncepta.

Zašto balkanska mreža?

20. stoljeće karakteriziraju stalni sukobi, ratovi i konfliktirani na Balkanu, tako da Europe, politički je dramatično podijeljen - povijesno, etnički, politički, vjerski i kulturno. Nakon pada Berlinskog zida, ljudi u postkomunističkim zemljama naglo su stekli brojna srazanja o Zapadu, zahvaljujući njim gotovo me o mrežu stvaranja. Danas, sedam godina nakon pada zida i navjerika podignog balkanskog rata, više nego ikada vidno je da se poročna susjedstvo.

Zašto kazalište?

Teatar je ono što nam je zajed-



THE CONSORTIUM FOR THE CO-ORDINATION OF EUROPEAN INFORMATION AND THEATRE STUDIES

moreza

Kontakt: maria.buda@salerno.it

Kazališni
informatijski
centar DELAK,
Ljubljana

<http://www.bradmiller.org/Book/>

DELAK ustanovljen je krajem 1995. kao inicijativa kazališnih stvaralaca koji su u svoje djelo uvedli ili napredovali uvođenjem besplatnosti, demokratizacije i ostale nastajanje i specijalizacije mogućnosti novih medija. bitovano, a ekiparom.

Internetu nametnuto je rješenje za ustanovljenjem centra koji bi odobio informacije o aktualnim događajima izvedbenim umjetnostima, te služio kao server za web stranice samih kazališnih ustanova i stvaralaca. Bez projekti koji su dostupni na mreži struktura su u tijeku.

1. sekcije testirani jest bazu podataka i ciklusa program profesionalna pogled slovnih izvedbenih umjetnosti. Baza je u konstantnoj regeneraciji, a na spoj je moguće pronaći nesovne podatke o kasnijim institucijama, nesistematiziranim službama produkcije, skupinama i autorima, naime pogled festivala, uloga, izdanja, djelatnosti, obrazova, muzike i arhivske. Izdanci su ove baze vode de samih stvaralaca i institucija, koje se sada približno študijno koristi Internet.

2. sekcija menzura posvećena je raznim izumima kasnije dvadesetog stoljeća. Prvo među njima je **Mika Kozun**, klarin slovenske modernističke radije, radikalni interpret Čaikovskoga, Šostakoviča i arktičke tuge. **Broković** suvremeni; a zatim koji je otišao **Giorgia de Chiara**. Web projekt je komparativna kronologija njegovih djela, gradilno oblikovana kao horizontalna putovanja u vremenu (nabujala je logika Internetu je ekonom). Po projektu (njegov autor je **Kazimir Koch**) bivaš ležali. Korovani, svezi iz jedno od njegovih tematskih djela, *Otvoriti*. Kozun je, naime, za svoju misao upotrijebio jedan po jedan vesnik i tu su svezi. Jednokratni dokumentari

logici radi na ugađanju državnog teksta.
Mađu sponzorima projekta koji predstavljaju kazališnu ponudu u pripremi je teatarska Mladinska gledališta, a za godinu doveste **Pavla Delaka** te god u djelo klasičnu modernu opera **Pina** i **Pis Mlakar**.

4. selekcija projekcije namijenjena je posredstvom automatskog programa kaskadnih stvaralaca. ČELAK poručio mladima da nekom drugom stvaratelju da na Internet pripremi poseban projekt. Na kraju je mogao vidjeti projekt Čelaka kad neposredno pristupiti iz istaneve podstrane **Emila Ivritica**. Osnovu matricu projekta čini isekcijska ploča sa tri isječka, koje su poručile radnici u deset varijanti (od penzionerske do ELK vaspitne, preko multimedijalne i) i dovoze do stvaratelja iz izumajevske i ostano o kombinaciji boja). Među tih 96 polja i pako od njih kreću odabirane informacije.

"Klikanjem" na bilo koje od polja dolazimo do informacija o samoj predstavi Čelaka, no mnoga nam informiraju i na sam Internet daleko prevođenja sa linkova na drugu web stranicu koja pružavaju oko relevantnog članka Čelak (ispod, oko, vaspitane). Pogranične slike također mogu verifikovati da je naknadno objavio, a prilagodio govornika pomeću de ma da biće govornika jerm.

Deen virtualne egzistencije
DELAK najavljuje i realnu egzistenciju svojih projekata od kojih je prvi **EXOSK** Centry, koji se inače događa u rujnu '97. u Trstu te sljedećeg ljeta na svjetskom festivalu. O projektu će biti govora i u sljedećim brojevima **Funkcije**.

BELEX je prva finansijska mednarodna prezentacija družine profila, zasnovana na svetovni Evropski mreži kakovostnih informacijskih centrov, s tem je prihodnje postala član mreže, kjer sodeluje četrdeset predstavnikov iz treh zemelj.

Femur Hyaline

Zentrum für Kunst und Medien / Centar za umjetnost i medije, Karlsruhe

ZKM / Centar za umjetnost i medije Karlsruhe prema je fundaciji osnovana u svrhu istraživanja, suradnje i prezentacije novih audio-vizualnih medijskih umjetnosti na području grada Karlsruhea i njemačke pokrajine Baden-Württemberg.

Od 1986. godine evolutivni umjetnici, tehnici i izumitelji djeluju na različitim poljima, no sa zajedničkim ciljem: kombinirati tradicionalne umjetničke forme (umjetnost, glazba i vizualne umjetnosti) s novim digitalnim tehnologijama tako da nastali proizvod bude upotrebljiv za javnost. ZKM je tek u nastajanju. Stoga mnogičke zbirke i arhivi još uvijek nisu otvoreni javnosti, no tijekom 1997. publiki će biti otvoreni sljedeći odjeli:

Institut za vizualne medije

Komputerski laboratorij, studij i radionice sve su ZKM-a, stoga se Institut za vizualne medije bavi izradom elektroničkih zbirka, od videa preko kompjuterske grafike do kompjuterske animacije, do krajnje originalnih medijskih simulacija i interaktivnih multimedijalnih instalacija („hipermedia“).

Institut za glazbu i akustiku

Primarna interes područja za glazbu i akustiku su elektronička glazba i akustičke metode percepcije tona. Ovdje se istražuju, testiraju i umjetnički posređuju nova područja zvuka, od starih zvuka do live elektroničke glazbe.

Medijski testar

Medijski testar predstavlja kako produkcije koje potječu iz studija i raznih instituta, tako i one got-

ovjeh umjetnika. Njemačko umjetnici i umjetnici su inocestva od 1997. godine moći će koristiti ovaj forum kao savjetnika platforma pogodan za traženje novih multimedijalnih eksperimenata.

Medijski muzej

Medijski muzej interaktivnim aluminima leži dati prikaz kulturne i elektrone povijesti komunikacije i suradnje raznih vrsta medija, te uprsko pomoći shvaćanju struktura i načina na koji funkcioniraju različite medijske tehnologije.

Muzej suvremene umjetnosti

Umjetnička djela kao takvo medije je interesa Muzeja suvremene umjetnosti koji je posvećen svim vidovima suvremene umjetnosti te tako ima u svom predstavlja izlasku: vizualne umjetničke forme, skulpturu i skulpturu, a fotografiju i novim elektroničkim medijskim umjetnostima. Posebna pozornost pridaje se onim disciplinama koje su u javnom životu najjačije zastupljene, tj. „polimnizam zbiraka“ video skulptura, hipermedijalnih instalacija i instalacija na otvorenom. Na ovaj način leži se konfrontirati različite vidove umjetnosti te pomoću forme, sadržaja i estetike proizvesti ambijentalnu napetost.

Medijska knjižnica

Osim što je „Medij za građanstvo“, Medijska knjižnica i uključiti javnost u tematsko djelovanje ZKM-a. Od 1997. posjetitelji se sa moći koristiti velikom knjižnicom i arhivom koji sadrži međunarodne video kasete, video diskove i ostale zvuka.

Polisah

ZKM se tematski nalazi na tri različite adrese u Karlsruheu. Prema odluci Glavnog vijeća Karlsruhea, ZKM će se u 1997. preseliti u prenamena prostorije bivše tramice na jugozapadnoj strani grada. Onaj trenutni spomenik kulturne ugostit će nam odjel ZKM-a na površini od oko 15.000 m². Glavna umjetnička zbirka (tematsično u Prinz-Bau palači) također će biti preseljena u novonazane prostore DFGA posjeda, gdje će zajedno sa ostalima ZKM-a djeliti uložena bašta.

Suradnja sa HFO

U zgradi će također biti razvijena i Akademija za djelo Karlsruhea (HFO) te će pokrivati daljnjih 8.000 m². Ovakvom suradnjom omogućava se ne samo laganije graditi umjetničke zbirke, nego i uvjeti na izradi, prezentaciju i podučavanje tradicionalnih umjetničkih formi naučnog medijskim umjetnostima, a u svrhu nastajanja stimulirajućeg dijaloza.

Informacije

ZKM / Centar za umjetnost i medije Karlsruhe
Postfach 6909
76499 Karlsruhe
Njemačka
tel. + 49 721 5940-0,
faks. + 49 721 5940-19,
e-mail, info@zkm.de

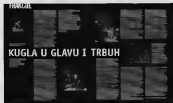
može

"KUGLA" (THE BALL) INTO THE HEAD AND STOMACH

Kugla - GGO
Denmark: Wartime
Kitchen, ZKM -
Underground
spaces, opening
April 9th, 1997

Lada Čale Feldman

A lot of ink was spilled, as they say, in Croatia about the demand that has been put before all of us as human beings, but first of all before artists, particularly writers and poets - we are, namely, the culture where the right to speak is still perceived as a privilege - by the war. In an ardent way, quite inconceivable to the tolerant current Western "erzähler" cultural criticism investigating the heroic affirmations of the producers of presentation of violence, the critics were reactualizing the questions related to the possible picturing of catastrophic contents, at the old modernist questions that perceive a controversy between the constitutive (to what? out [beyond] and authorized ecstasies. And every time, the discussion was ended with a sad conclusion: that we are - shamefully - not equal to the performative force of the war. The poetry was fasting on a tide of wiled bipolar voices, the prose was flourishing in the mud of ungraspable contradictions about causes and effects, emotions and (war) logic, individual sacrifice and strategic pragmatism. The plays have simply transferred their shattering dialogues into new languages - as made obvious - but, alas, they mostly continued with their imaginative and dramatically predictable stammering. After all: who to speak to? And why? To document it? To reveal those traumatized ones of their trauma? Or to pacify the sun of the "world", as hard of hearing, with lamentations to denounce the culprits, to release our souls? And finally, how to speak? Shall we try to perfectly transpose, graciously translate and



structurally repackage the chaos and destruction?

The theatre alone - as Theatre "Kugla" seems to think - can escape the tepidity of experience (inexorably produced by immersion of war horrors into linguistic selection diluted by rhetoric. Therefore "Kugla" realizes its series of shows made during the 90's by making - for "Kugla" inevitable faustian pact with the expressive - visual, acoustic, "atmospheric", rhetorical, chthonic, psychodramatic and other - material of horror, with tested means of induction of states of anxiety and aggressiveness in their willing and unwilling recipients. The bombs have fallen on the warm houses, leveled, as we decide ourselves, only by ugly media pictures, kitchen utensils are scattered around the yard or have sunk with us under ground, to survive there, along with us, shuddering waiting for the arrival of the post blow.

This is not the first time that "Kugla" lavishly spreads over the stage a variety of objects-barrons impeding the bodily movements of performers - this time it was a museum of discarded mortal objects: metal rods, pots and pans, wash-bowls, ladles, whisks for whipping egg whites, all of which were crashing against each other and producing rhythmically planned, but nonetheless deafening sounds. The bodies of Indek, Miro and Rado - because musicians are here the only rightful artistic names - were tottering back and forth in this mechanical rhythm and - although lacking space in the narrow rectangular "pool" of the basement, on the edges of which were placed the seats for the viewers, divided on one side from the performing space by the wire netting - were constantly touching that threatening close distances from the viewers,

whenever, from the very beginning of the theatre, the clear outlines of the trial and performance become muted and the audience starts to feel the negated fear from the contact with actors, disarmed, craned, "injected" with their play-acting. That violating space between the three actors and the audience was heated not only through the density of auditory stimuli, but also through the night-mare, vehement movements of the players, who - during the first act, as the program said - were hushing the pots up into the air or reaching down for the metal rods with controlled, precise movements, using them to scratch and batter the poor, innocent diabol, crudely desecrated of its function.

Perhaps the viewers seated at the opposite end, behind the wire netting, were feeling secure, but I didn't. I literally feared for my head - the only thing that held me to my seat was my belief in the superlative training and discipline of the actors and my fascination with the cohesion and consistency of the oeuvre will that with extraordinary sophistication and sense for theatrical control of time and space balanced poetically on the thin wire of my tolerance. My memories of the silent ambient shows of the "Kugla" theatre seemed now so distant, their eager anthropological search for bodies spirituality and sexuality of the everyday life, the warmth of their business and openness to the audience which was not kindly spoiled with regular, easily obtained comfortable and secure seats in the auditorium, watching some sophisticated spectacle full of catastrophic reminiscences (at the time of the "Kugla" opening the festival of the contemporary music was taking place in Zagreb, offering mostly this extended programme), for instance, their secret looms from the Past

Gradac in Dubrovnik (The Summer Afternoon), or the accidental inhabitants of the Zagreb city dumps (Left Shift), or the remaining retail bags of vegetables on the Zagreb central open market (The Fruit at 10:16 h), or the people sleeping along the river Sava (The Story of a Girl with the Golden Fish).

Everything is different now, now we are watching their performances filled with fear almost as afraid as we were during the air raids. From the one time group of gentle street animators, "Egla" has turned into the enormous challenge of war tolerance, after having sought us successfully in this mountain; so that facing those scenes into which they try to draw us - because, you must know, the Wartime Kitchen is not a play which you simply watch, rather we might say, it's a play that lives, beats, seethes, but the performers are never, not for one moment, transposing the horror guaranteed by the theatrical contract - we become horrifyingly transformed at the same time into murderers and the war victims, or simply victims which only wish to jump from their seats and rush to the door, to flee from that damp coldness of the basement and meet all of them that domestic clanking, banging, marling, butchering, rambolling, thundering, drowning, squealing and screaming, to which we were so mercilessly exposed. We did not hear the sirens, media announcements, explanations, apologies and information - we did not know where, who, when and why. But we were well surrounded of how! And we only wanted - at least, anthropologists like me - to run away from the theatre, just as we wanted to run away from that ten, was the world, from the face of the Earth, and go somewhere, where they will finally burn us alone, unfortunately, this is merely a futile and above all, momentary idea, for the reflection of which "Egla" leaves open (if we wish to use it) the door of the audience - mockingly scolding the tiny and provisional nature of that idea.

But if we have a third of sense of being (what a worthless word, but even Gradac had a sense of being), even though he chased away "Gossage's Murderer") and if we feel even a smallest pang of conscience for those who simply could not get

out for a "breath of fresh air", we shall feel the pull of symbolic necessity which drove us to stay and continue to take part in these noisy dramatic cages staged by "Egla", embodied, in the second act, "the war miniature game" and cursing of actors calling, accusing each other's names with hoarse voices into the hollow of the empty old search-lights in the third and concluding act - with this dramatic structure "Egla" is paying a paranoiac-respectful homage both, to the still permanent heroism of theatrical expectations, and to the tragic and exalted, but at the same time, ethically and poetically quite degraded theatre of suffering - the three actors are making painful efforts to destroy life - human life and that of some strange life form, some metal construction that looks like an elephant, which dies accompanied by explosive sounds of the torches. Or, as "Egla" has put it more succinctly on the programme: "Violence, violence, violence, street violence, violence, violence, violence, street violence, violence in the cities, violence in the villages, violence in the nature - violence!"

Of course, those of us who have felt the effects of war on our own skin - some of us in relative "comfort" and some in direct contact with the horror, we are perhaps too tired to surrender without shaking to any form of violence, not even for the sake of somebody's overexpressing artistic faith or artificially adopted generous openness to theatrical experiments of any kind, as the actors and musicians of "Egla" seemed to surrender to it by borrowing its abused props of distraction, by turning its symbols and effects with planned aesthetics of ugliness and glommed-on cruelty, accompanied by the hidden musical intention of thundering of the guns. That's why it is necessary to know that the show was made for the audience abroad, who might perhaps be able to find the necessary strength to sacrifice themselves for these approximately fifty minutes. Because, as the artists of "Egla" theatre believe, to talk about violence in sweet, clear waves of inhibited performing patterns (trying only to mix them up skillfully), means that by trying to comfort our own trembling anxiety, we are only managing to cover it up.

ON THE TRIVIAL

Goran Sergej Pristai

HNK Varaždin Observations (Stories from Varaždin) Director: Bobo Jelčić

Theatre &TD Bedrooms Windows Director: Milan Živković

Theatre &TD The Chair-Women Director: Ozren Prohić

scarcely for ignorance is related to the use of words or avoidance of true relation to the reality. This century has also brought the unresolvable "conflict" between theatre and film, more precisely, the lowering of film, so the slogan one of this short treatise about two plus one theatrical production is to point out certain lack of proper understanding of the scope of theatrical art in such comparisons with the film.

The immediate cause are the two new theatrical productions which several critics have been comparing with the film and some of the solutions used by the authors of these productions, as also the way of performing have been described as "filmic". Discussing the concept of "filmic" theatre, I shall also indicate some problems which are usually coming up in discussions about realism and reality in the theatre and about so called "stylisation", a term which again appears in the characterisation of all deviations from the "realistic" manner of acting.



This century has often witnessed the disappointment of theatre directors with their media. Literature, impossibility of repetition, selectivity, popularised tendencies, concreteness, bodily aspect, etc. - all these are the characteristics and elements of the theatre, which at the particular stage of its development represented an abstraction to author's wishes, ambitions or poetics and which were bringing the theatre in the position of comparison with and inferiority to the other artistic media. Even the more radical forms, such as so called, physical theatre, non-verbal theatre, dance theatre, etc. were regarded in certain cases as extracts of theatrical fertility and

Reflections about "Observations"

"Observations" is one part of the title of the production presented by Bobo Jelčić and the Workshop of the company. The production consists of a dozen scenes performed in several different, physically separated spaces within the Croatian National Theatre (HNK) in Varaždin. They are performed in offices, rehearsal rooms, on the terrace, in the corridor, under the stage... During the performance, led by performers' instructions, the audience moves through the building, from one performing space to another, collecting the "extracted elements of everyday life" presented in this

If we venture into a comparison with a movie, each of these scenes (with exception of one scene where two of the fictional spaces are connected: the room of the portman Irak and the room of a certain lady) can be compared with a scene-sequence in a movie, that is, with the part of the movie which is narratively sounded off and shot in one uninterrupted scene. (1) Writing about the scene-sequence, Paulson maintains that it is subjective, because it does not offer something objectivized and explained by editing with shots from different angles, but can be ascribed exclusively to that what the eye of cameraman has seen from his point of view. (2) It contains no commentary, which is given by editing. (3) Further, Paulson says that the time in which we watch the scene-sequence is always the present time, particularly in the case of documentaries. Even if we would watch several different scene-sequences of the same event, we would every time enter the same present time again, because it is dictated by the photographed action and not by the position of the camera. In the case of combination of parts of the scene-sequence, joined into a narrative whole by editing, the event would be returned to the past, because the editing procedure includes manipulation of time dimension.

And how is something similar to scene-sequence functioning in the theatre? First of all, every dramatic action in theatre, which has time and space continuously in objectified. The viewer in the theatre auditorium is not in the position of the viewer of a movie whose angle of view is dictated by the cameraman. The viewer in the theatre takes the position which is changeable only to the extent allowed by the auditorium. However, he never comes in the position of totally subjective watching of the scene as the stage. (4) Moreover, by depriving the viewer of his voyeuristic position of watching the scene from the darkness, where he is hidden from the eyes of other viewers and the actor, Jellid pushes the viewer into the center of the scene, where he is watching and is being watched, and also watches those who are watching. The scene

viewed in this way acquires its clearly defined status in relation to the viewers and the reality of the playacting, and makes it more objective as we could say, more real. But let's leave that for the moment, and let's focus instead on the content of the scenes.

The selected scenes in this play are arbitrarily picked out possible events from everyday life of the "common" people in Yugoslavia or more precisely, characters. The complex of these scenes aims to give a certain picture of life. Writing about this production, the theatre critic Đulhofer Tomic says that it shows the life's unique and questionable quality. (5) Here the question arises: why in theatre the place where they attempt to depict the human lives? Because, if it is true that scenes in "Observations" have been created in joint efforts of director and actors as production based on actors' own stories, then each performance is, in a way, a repetition of life. Ultimately, every scene is in a way the repetition of some conceivable reality. Regarding the contents, every scene is brought to almost total imitation (repetition) of a conceivable, real event. This theatrical procedure follows the realistic tradition, but it is also close to what Walter Lough calls the enhanced realism, the realism which is so realistic that it becomes surreal. By being excessively realistic it becomes extremely distant from reality. Consequently,

"Observations" are not speaking of life, the play has no longer any direct connection with real life. The action on the stage do not "live", they imitate the living. And while events photographed on film can still record and document some parts of reality in the theatre we can only give the evidence of this reality. Therefore, we could say that the production of "Observations" is the "real theatre", if we think of the theatre as the place where nothing is true. Any other relation to the film is more the matter of poetics and induction to the styles of certain film direction, than the matter of the medium itself and its reality.

This is also indicated by certain inconsistencies in the "Observations". One such example is the first scene wherein the character performed by Braden Brake

names himself with the name of the actor, i.e. asked what is his name, he replies: "Braden Brake". That statement loses its veracity in the play, because it can be confirmed only by metatheatrical information (on the poster or in the programme, or newspaper). Braden Brake is "Braden Brake" only to that extent, in which we are ready to believe him, and in the context of an extremely realistic and fictional theatrical procedure such half-information is only causing unnecessary confusion. In a narrative, realistic movie such information would not be confusing, because the medium itself gives documental evidence to its scenes, since it always refers to an already existing reality (even in the case of some prepared reality). In the theatre, on the other hand, every realistic scene demands its special construction and evidence. Finally, in the already mentioned scene in the room of the portman Irak, we see for the first time an unusual happening. Irak pours the remaining water from the cup into the coffee pot. This action relies on a certain theatrical convention which also often little evidence of that what the whole sequence from such action.

Let us mention again the action about which Paulson writes in one of his articles. An interesting detail in the production of "Observations" is that all scenes begin with silent actions. It seems as if the happening which does not need spoken elaboration makes the scene "more natural", "more normal". As if the gesture is really that what it is and that we believe it. So, the gesture, inasmuch as it belongs to the given communication standard, has some characteristics of evidence which from the identification with reality. Even when he speaks, the actor is moving. But when his moves without speaking, the function of gesture fills the space of subject's realization which is usually filled by words elaborating this realization. In other words, the gesture is not the reduction of theatre to only one aspect of expression, as it is frequently commented, but in the given circumstances it has even greater evidential value than the words. But still, the things are not as simple as they seem and the "veracity" of gesture is the subject of another, separate discussion.

What is it, then, what makes the play "Observations" more interesting than the "disasters of everyday life"? Let's try to answer this question like that: Writing about the New Cinema in New York and about the movies made by Andy Warhol, Paulson questions the neo-realistic concept: That what is trivial exists, with the new concept. That what exists is trivial. And says: "But this triviality is felt with such fury and pain that in the end it attacks the viewer and at the same time, his view of the order, his human and existential laws for that what exists." He is, of course, referring to films which are critically made of one single scene-sequence (for instance, the film about the man who is sleeping, which lasts several hours) or a series of scene-sequences. Such exposing of triviality, which we find also in "Observations", is highly arbitrary, more arbitrary than constructed triviality in edited sequences which is more or less following some narrative objectivational logic, closer to our perception.

"Observations" cannot pursue the exposing of triviality with such consistency, because it would, in fact, mean to continue infinitely some trivial scene and without an ending. We cannot attain the awareness of the completion of some statement, i.e. of a theatrical act. Therefore, this statement requires some editing, but the purpose of this editing is not merely the arranging of the narrative structure. On the contrary, repeated appearance of the same character in several different scenes of "Observations" creates the impression of the absurdity of the existence, because it does not imply any unity of existence, but rather its dispersion through time and space. While the process of film editing connects the scenes into the greater explicating units, the procedure of editing in "Observations" dispenses them, creating in this way once the impression of the whole, then actually acting the whole. Thus, along with the impression of the whole, it creates also the sense of life. The existence, in fact, is set at all arbitrary, but totally unusual and illogical. Therefore it cannot be represented by any realistic scene. It can be only observed as "psychological document" and that is exactly what this play really is.

The value of the triviality

There is also a need to evaluate life, to assign certain value to the everyday existence, to enrich our cognition by creating a sense for detail, for precision of existence and surface. In that sense it is possible to discern the reasons behind the creation of the KTO Theatre production "Bedrooms Windows" directed by Milan Zorkov. (4) Some critics have here also found some relations to a certain film procedure and it is not difficult to see why.

The play is based on Carver's short stories, in other words, on literary work of fiction, which is transferred onto the stage with great precision. Actors talk in a so called relaxed, but still literary language, because it was not created "live", it was not created on stage, it was re-created. Unlike "Observations", where the language is deprived of its critical function, where the spoken words are not putting anything into motion, since the language has been limited and is such can be used as a tool, here the spoken words constantly put things into motion, always from the same dead point - the bed in a bedroom, where a couple (they can also represent several couples) passes a sleepless night (in nights). As here the words are being used to create the desired realism, that is, some kind of "internal" communication, there is no doubt that this is fiction and that fiction is the actual aim. All performing and meta-theatrical conditions are such that nobody can talk about some reality, and if there is some relation to the reality, then this referential reality is that certain American reality which was conceivable to Carver, because the characters have Anglo-Saxon names. And the more they speak, the more this production becomes the theatre, the *Illusion*, although with its style it again brings to mind some well-known movies (at least, by reference). Since the whole play is situated in the bed, the limited dramatic action demands its theatrical elaboration in the procedure of the gesture, in the gesture which will confirm the extremely simple performative concentration of that production. Precisely elaborated gesture again draws away from any documentary character of the show, but it refers to life. This is even

more emphasized by elaboration in depth through the precision of details on slides, another repetition, but this time of an already previously presented scene. The projected detail or photographically repeated stories grow in in depth elaboration of the meaning and the complexity of an apparently simple existence. And while somebody might recognize this as the procedure characteristic of film editing, because it gives us an insight into the things which we cannot see from our vantage point in the auditorium, here this procedure is actually used for the purpose of the intellectualization of the trivial (such as "Observations" where we have the aestheticization of the trivial), this procedure is not making the play more realistic or more documentary in its character. Quite the opposite, it serves as an additional evidence of the fictional concentration within the play. What we have here are the true theatrical conventions preparing the field of theatricality for that what is making that play questionable - the limited performative conditions. And such procedures, when they are meant to portray life, are in fact characteristic of academicians and all they achieve is the "academization of life".

Character as an Illusion

In conclusion, let us say a few words about the play "The Chair-Women" directed by Omer Prokud, also an KTO Theatre production. This play also has its textual basis - the play "The Chair-Women" by Werner Schwab. The play is about three women from the lower social urban class, whose extremely vulgar discourse is of extraordinary importance for the realistic portrayal and credibility of the characters in a simple formal structure. Prokud made this play as a "risk play" or *Wagnspiel*. The show with jokes and singing, with simply defined characters, almost caricatures, almost grotesque, the characters about whom the director cannot have much doubts. They are given and all he has to do is to follow them. The question arises, in what way can this vulgar, strict, consequently vulgar discourse support the global stylization, or more precisely, the general deviation from the expected communication standard. The result is an extremely stylized realism. Excellently executed,

and, the play has its clear, consequently perceived base, which culminates in the unavoidable exposure of the camouflaged Katarina Kistner-Barnel, whose character, Maschika, does not allow further development in the given direction, because, after all, the text demands something else (this is the only moment when the text and action meet in the play).

Namely, the characters, totally distorted by costumes and make-up, simply cannot say anything that would be of any significance in relation to some conceivable reality. The first language seems to fit so naturally with that kind of monstrosities that the first words have no longer any meaning or significance. The make-up and costumes speak before words, and the words which have the "realness" of these characters inscribed in them, lose their strength of evidence which could refer to our reality and the circumstances of our own lives. So the prognosty of the critique of reality becomes defied and the "dangerous" text turns into a harmless play.

Those who write about this text were mentioning the attitude on Christianity, i.e. that the crucial point of this text is turned against a fact which is outside theatrical reality. In the production that resulted with overabundance of religious iconography: the walls are covered with pictures of saints, crosses and icons. The crowding of these symbols again resulted in an overpowering picture on stage which represents an entirely new reality, but has no connection with the fundamental one and least of all with God. The play itself is by no means attacking religion, God or Christianity, it is rather a sort of discussion with religious conservatism, with religious groups and the various forms of worshiping God, which do not in any way represent the global facts.

These, in such a way lost references to the reality do not represent an obstruction to the existence of this production, but they are good example of counterindiscourse, that depends on the permeability of the picture of the critique of reality and not on the validity of the reality itself.

All three commented productions

show that today the purpose of realism in the theatre is no longer political engagement and that the actual picture of reality is much too small to be able to speak with authority about our lives. Although the three productions are referring to the fundamental reality, they are not involved politically in relation to it. In the other hand, the production of "The Chair-Women" shows how the talk about life can turn into its own attitude and that the ideology is stronger than reality. And at that point we could open the debate about the relation of the theatre and the picture, about ideology and representation, but there will be other occasions for that.

1 - Film Encyclopedia, XL2, 1986

2 - The more complex scene-sequence does not exclude such editing procedures which belong to the professional films or even or changing of angles and camera views within the same scene. But the viewer of theatrical production cannot take such position.

3 - R. P. Pasopoli: "Discourse on scene-sequence or film as semiology of reality", published in B. Stojanović: "Film Theory", Novi, Belgrade, 1978.

4 - Of course, the possibilities of territorialization of watching are extremely wide and some examples, such as the production "Prayer Machine Working", show the possibilities of combining actions of watching and being watched in the theatre. About this subject, see "The Politics of Space" by Ida Ceder and Emil Bratfin.

5 - J. B. F. Feest: "The Miracles of the Gay Everyday Existence", 1993.

6 - It is quite interesting that the productions "Observations" and "Bedrooms Windows" have both the action of watching implied in their titles

INTRODUCTION TO PERFORM- MATIVITY

by Aldo Milohmić

With his theory of the performative John L. Austin has cut deeply into the language of philosophy and its apparent coherence based on the belief in truth: the instruments of the traditional philosophy are the statements, which can be true or false. There is no place in the "serious" philosophical or logical discourses for any statements which do not satisfy this basic presupposition. Austin turned the tradition of "true" and "false" upside down by introducing a new opposition: active and passive. For Austin, the performative is an active statement. By pronouncing the performative we are not asserting that

So, after John L. Austin has accomplished the major part of the task by turning upside down traditional perception of non-statements as non-objects of philosophy, what remains now is to take Austin's theory and turn it upside down. The undersigned has tackled this operation undertaking in his text "Performative Theatre", which, after having been published in Slovenian and English, finally appears also in Croatian translation in this issue of *Frakcija*. Namely, "performative theatre" is the phrase which for Austin would represent the contradictory as adjective. According to his theory of verbal acts, the performative is theatre (or in any other art) can never be the "real", "serious" performative, stated in the circumstances of linguistic relations (going on with meaning of language). The only performative recognized by Austin is the performative stated in the "ordinary", "everyday" "normal"

introductory chapter for this issue of *Frakcija*.

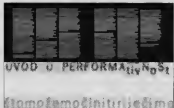
In the 60's, the theory of speech acts was in a way a theoretical hit in Slovenia. For instance, Igor Ž. Žagar, Rastko Kocić, Jelica Šumarić-Riba, Jozef Jurin and many others were greatly preoccupied with this theory at that time and several theoreticians are still, directly or indirectly, preoccupied with it. The 80's have, however, transferred the focus of theoretical debate onto the theory of argumentativity. Štefan Dočnik, one of the significant names in the field of this theory, has, for instance, published two of his books in Ljubljana and has held a series of lectures at the Faculty for postgraduate study of the humanities, FM (Institute of Studies, Humanistic), Ljubljana, however, theatrical theoreticians did not show almost no interest for application of discursive paradigm to their theoretical conceptualizations of performing arts.

This is not, in fact, surprising, because the real, productive interaction between the theory of speech acts and theatrical theory has not happened as yet, not even in the countries which can boast of much larger and much better developed theatrical-theoretical production. Some of the foreign authors, who have mostly intuitively accepted Austin's theory as an applicable support of their own theoretical models, were mostly just "scratching the surface". Their silent acceptance of Austin's praise to the performative in the "everyday", "living" circumstances enabled them to stretch themselves into the comfortable ghettos of dramaturgy. Limited application of the theory of speech acts to the analysis of dramatic text was considerably unproblematic, because it conformed in advance to the rigorous framework of "fictional performative" which was ghettoized already twenty years ago by John R. Searle, the best-known of Austin's followers. His debate about "logical status of fictional discourse" was decisively opposed only by Jacques Derrida. In his polemical writings Derrida was developing the theory which attempted to establish the performative superiority of fiction over the "everyday reality". It is wrong to think, argues Derrida, that the performative would be possibly only

when the subsequent "reality" would not be based on the model of "hyperreality" or "quaintality", because that "hyperreality" represents exactly the one insurmountable condition of every "successful" performative. What would further mean that the presupposed mimetic character of fictional discourse is not a convincing evidence of its supposed "unperformativity".

Since here, in this text, we cannot go into a detailed review of theatrical-theoretical and linguistic interferences, I am referring all curious readers to the third chapter ("The Performative of Language") of the latest book by the respectable compiler of contemporary theatrical theories, Marvin Carlson (*Performance, Routledge, London and New York, 1996*), wherein they will find, in approximately twenty pages of condensed text, all the basic information about most important (although it should be immediately added: almost exclusively anglophone and francophone) authors, who have offered linguistic, literary or linguistic-philosophical theories firmly and less firmly connected with performing arts.

In addition to the several already mentioned authors (like Austin, Searle, Derrida, Chambers), Carlson writes about the number of other authors like Cheyette, Halberstam, Bakhtin, Kristeva, Benveniste, Helander, Fish, Gros, van Dijk, Eco, Elias, Ranc, and many others, whom for the reasons of "spatial economy" we cannot list in this text. At the same time, we should point out that only a smaller number of authors listed in the above mentioned chapter of Carlson's book on performance, satisfies some visible theoretical criteria (in the sense of Althusser's "epistemological section"). This requires an additional note. Majority of authors deals with questions of performativity in literature or drama and only a few of them venture into the field of theatrical production (show, staging, performance...) and the particular status of performative spoken on the stage. Ross Chambers is one of the very few theoreticians who has explicitly put that question onto the "agenda" of theatrical-theoretical debate in his text: "La Marque et le texte, Vers une théorie minimale du théâtre" (1980). "Chambers's attempt to



something is or isn't (true), but - simply and literally - by uttering of some statement we are performing some action. So, Austin's formula acts to speak = to act. According to some authors (i.e. Ross Chambers and Maya Dagnick), when we talk of theatre, then this formula is equally valid, only in the opposite direction: to act = to speak. Of course, it is not difficult to agree with this assertion in the case of, for instance, radio play, but the question arises: does to act = to speak also in the case of so called physical theatre? Further, how could we apply this formula in the case of dance theatre? All those questions, in fact, can be reduced to one basic problem: along with the verbal performative, is there also a "physical" performative?

circumstances. To dispose of Austin's limitation means also to open wide the doors to a concept of performativity as a penetrating "tool" for theoretical conceptualization of performing arts

Nenad Milohmić is in many ways responsible for "bringing" performative concept onto the theatrical stage in both Croatia and Slovenia. He is responsible, for instance, for publication of various translated texts by Austin, Stausman and other leading names of linguistic pragmatics in the literary magazine *Domest* at the end of 70's and beginning of 80's, while his book on Austin (*Češnik i njegovo - Language as Activity*) was published in Slovenia in 1983. From which, with the consent of the author, we have selected one of the

appropriate the theory of speech acts on both levels, the thematic level and the level of discourse, is quite unusual. Generally speaking, theoreticians, who have applied the analysis of speech acts to the theatre, were working primarily or even exclusively on the level of scenes or discursive operations within fictional world of dramatic text. That level is, on one hand, much more clearly connectable with the traditional literary analysis and on the other, with the use of speech act analysis in the ordinary speech situations," writes Čaršena in his above mentioned book.

In Slovenia, there is a group of young theoreticians gathered at the Faculty for postgraduate study of the humanities, ISH, who concern themselves with these questions. Apart from the underigned, there should be mentioned (at least) Maja Ogrinc and Keja Brezdek, whose most recent texts on the subject of performative and performing acts (or, in the case of Maja Brezdek, institution of theatre) are included into the recently published anthology *Along the Margins of Humanities* (ed. A. Miklavic and R. Melinc, ISH, Ljubljana, 1996). The group is grateful to the editors of the magazine *Priloga* for their invitation to participate both, with contributions and suggestions in the concept of this issue which contains several inspiring texts, and hopes that the discussion about the status of performative in the performing arts - which represents an attempt to establish an interdisciplinary theoretical field (of theatrical theory and theory of speech acts) - will arouse an interest among the readers and in the circles of theatrical theoreticians and linguists in Croatia.

SILENT SURVIVAL or why the archaeology will have to occupy itself with words

Ivana Sajko

"I shall be able to go blind
with tranquil eyelids
because I know
what the yellow looks like
even when it isn't yellow
any more"



Having at his disposal the text as the preliminary of the stage events, the actor has to situate his performance within the frame of the offered outlines, not only because he has to respect the textual facts, but also because of his responsibility toward the recipient of theatrical art, who may have as a prior experience of that what he sees on the stage (i.e. reading experience). Opposite to this responsibility toward the text, there is the freedom of non-textual expression, the moments in which the actor, with a contracted throat, acts primarily with his own physical appearance - his physical dynamics. When we watch him as such moments, we are not as aware of

the concept as we are during the textual performance, when the content of what is said is immediately giving us an idea of the lines along which the play may be expected to take its course. Just as the text can remain silent, so the silence can be full of sounds.

Carried along by that relativity we get the feeling that we watch a silent, but liberated performer who dunes the story of his stage existence exactly from that moment in which we are watching him. He is the creator of the story, situated in the PRESENT and has autonomy in regard to the responsibility toward the time is streaming over into our own experience. We surrender ourselves to the arbitrary associations, feeling (and sometimes deluding ourselves) that we cannot be wrong. Viewer's concept of non-textual performance substantiates the conclusion upon which once the lights of the "red hot theatre" were going out. But this change can turn into arrogance in the situation when silence is not going clear determinants and when the consumer/viewer of the silence surrenders to the associations which lead him into wrong direction. Silence then loses its exclusivity and turns into as easily achievable phenomenon. The postulated particle of audience emptiness.

Of course, the words are also carrying with them the various layers of meaning and the possibility of wrong interpretations, but in that case, these self-deceits are consciously made. Such comparisons are dominated by delusion that silence fills only the interludes, while the word retains its, perhaps conservative, but reliable and unshakable status. Established by its coming into existence.

But exactly this myth of origin brings another view at prophesying the textual and non-textual survival. Because the first phenomenon is a structured organism, while the other represents the circumstance which we have (through various thematizing) established as structure.

When Ruzsar pronounces a suggestion which is close to their later "Weird abstracted into a circumstance can be changed. It is possible to produce deliberately artificial

bodies, such as bodies should be."

So, let the silent seem to be the predominant to the cyber intellect, the indestructible product that changes in the struggle for life. The synthetic heartbeats.

Society - the historical moment results in rejection of verality. We are witnessing an ongoing process that is trying to crush the revered religious and to bury God and his interventions - words. The word is the medium of revelation through which, with the purpose of subjection, speak the divine dogmatis. In the coming epoch, after the mass burial of saints and superstitions, on the ruins of pastimes, maybe the word will exist again. But then it will be free of all references to the global enlivening of the mind. Free from the task to forcibly connect the unconnectable by communication. The epiphany. It will be the unrecognizable word with an exclusively aesthetic function.

The art is gently setting fire to the museum. Subversively. Through the silence of the muse.

Contact with such theatre must be frightening for the viewer, because he is faced with a mutilated phenomenon, devoid of its everyday semantic epiphany - the language. In the situation when no words are spoken, when everything is demonstrated, he is overcome by panic caused by the non-textual freedom and tries to create a story by arranging pictures on the stage into certain concepts, the concepts into fragments and the fragments into an orderly succession.

The spectator experiences the brain masturbation, penetrating and pushing its way toward a new cognition key. The only real contact is happening between performance as the stage - silent, but tangible. However, the track is unrecognizable for the one who is not part of it.

Verbalism is democratic and thus is exactly reason why it has won itself out, chewed itself to nothing through communications. Misinterpreted as public good, emptied through its accessibility.

The sign system is undergoing great repair. The need to find new artistic codes has paralyzed the

"creative energy". That we are being soaked every day in a tide of de-functoring variations.

Textuality exists in the classic stretchability of time. The moment of the performance is already preceded by a concrete, recorded past, which is mostly known also to the viewer. Textually defined performer and textually started viewer: thus the same history. They are mutually confirming each other. And the history itself continues also after the curtain has fallen, reverberating with the echo of the human voice.

Non-textual theatre does not have such time context. It presents itself as the moment separated from the duration of time, as a stage act without the standard written confirmation.

Without history.

As a voiceless movement.

And the silence extinguishes the future.

While textuality is based on comparison with that what is already existing (the text itself), non-textuality is based on margin caused by what is just being created on the stage, because "the leap into an area without any predetermined pattern cannot be experienced." (V. Rasek). The rules are valid only if they are generally known, in that sense, they disappear with the rejection of text. Non-textual theatre has no need to repeat itself and to adapt itself with each repetition to the predetermined pattern. New and repeated; the differences are in the possibilities of these two theatrical phenomena. The experience of non-textual "stage birth" can leave the impression of improvisation, of consciousness initiation whereas the artist, with his tongue cut out and with no access to the (clear, left, audible) literary references, is left all alone.

Excluded

The new relationship is created, turned back toward artist himself - self-origination. The new artist is created: he does not need the seed from which he will be formed, he does not need roots. His coming into existence is beyond our grasp, beyond our cognitive powers. He is functioning according to the divine

formula: when he decides to act, he does not need a confirmation of his existence.

"The first step into destruction is the action." (V. Rasek). I.e. it is a concrete act made on account of divine attributes. An act which does not need the background, avoids definition. It does not want to be defined by a predetermined pattern or by certain series of textual associations, it prefers to represent EVERYTHING. And in the end, this generality merges into ONE.

Into the summary of the entire century.

Into silence.

From that point of view, textuality appears like some distant and vulnerable personal period. Like some recognizable and clear human option of the art, defined exactly by the time it shared with the man. Textuality was offering cognitive orientation and was rather pedagogically pointing out the deviations. It shared with others its meanings, meanings and associations, and the recipient, accepting them, knew what he was taking.

Silence, with which this century is ending, is not expanding its content, but remains undefined as an art form (monocore, unshared), hermetic in its explanations and almost final in the question: "Where to go next, after we lifted the word and listened to the silence?"

Change is the only possibility. The digital epoch is coming and it does not need the confirmation of its existence. The art is trying to catch up and it will have to adapt to the photon of the time. It will survive only through its capability of changing.

Anamorphosis.

Virtual existence.

Text, sentence, word, sounds products characteristic for the man and the man characteristic for the world will become as memories of one inferior generation, memories of a big knot from the end of the century, which could not be solved, as it had to be cut through.

ON INTERNAL MONOLOGUE IN THE THEATRE

Ivica Buljan



"If I shall be given a few more years of life, I will try to find a theatrical solution for that what in literature is called internal monologue". I already have some ideas, but for the moment, I cannot tell anything. Besides, there are no suitable texts available. And the adaptations are always so incomplete!" wrote Meyerhold in his "Essays on Theatre". Today there is no lack of suitable texts, moreover, suggested formulas for their presentation on stage also exist (Pier Paolo Pasolini and Marjorie Dumas refer to the radical verbal theatre and Robert Wilson and Hans Michael Grotzer are making this kind of theatre, each in his own, different way).

Various names are being used in attempts to define this theatrical (sub)type which Meyerhold has named as a still unexplored aspect of theatre. Meditative theatre as theatre of internal monologue, how it is defined by indicating its similarity with the literary variant, was known already to the older theoreticians, from Lessing and Diderot to Brecht and theatrical explorers of psychoanalytic tendency, who have given it the possibility to gain its final legitimacy. In the case of first mentioned authors, that theatrical designation have those works in which dramatic conflict is turned into a philosophical debate and the characters in the play into philosophers.

The source for contemporary definition of the theatre of internal monologue can be found in the work of psychoanalyst Sigmund Freud. The first is its source: perception, the second is the image of the thing itself and the third is the thought, hardly attainable by consciousness and difficult to separate from other images, sounds, tactile sensations. This is, at the same time, almost the full definition of theatre, which shall be given credibly only by Lacan's sentence: "I in the other" (Je est en autrui).

Development of the internal monologue in the prose at the beginning of the century was related to the avant-garde tendencies, particularly to the surrealism, which means the total submergence into one's inner self, but ultimately also the liberation of forms which are opening the way for the new theatre. Likewise from exclusive domination of the word in the Artiste's theatre does not mean that the word is banished from the theatre, but that it begins to share its power with the image and the body. Internal monologue has allowed the revealing of psyche and examination of the validity of mimetic concept. Instead of mimetic rule of conflict, the new rule appeared: the rule of desire or transposition of the desirant. In the beginning, almost exclusively in the online field, however, this field is also primarily the domain which produces the images.

The theatre of internal monologue can be divided into a polyphonic and monodic (Joseph Benay, elaborating the theory of Jean-Pierre Sarrazin, suggested such classification). An explanation of the polyphonic structure of internal monologue was offered by Roland Barthes in his characterization of theatre as the process of sign metamorphosis which never, not even in the most "solidly" stage presentation, creates a closed system of meaning. This type of theatre is best represented in the work of two authors: Robert Wilson and Marguerite Duras. From "I was sitting in my petio: then you appeared I thought I was hallucinating" is 1977, over two versions of "Orlando" (with Ditta Lampa in 1988 and Isabelle Huppert in 1991)

and his latest production "La Maladie de la Mer", Wilson is experimenting with texts in the form, mixing past and new personal experiences. "Orlando" is interesting in many aspects, since Wilson has adapted the novel written by Virginia Woolf transposing it into the third case (the writer herself). In the first part of the play the "I" speaks in the past tense, in the second part the "you" uses the present, and in the third part, the "I" speaks again in the present tense. The play starts with the sentence: "I am alone", and ends with the sentence: "I am alone". The solitude is observed on the outside (Orlando is alone on the stage, in the semidarkness), but also in an inner, purely mental space inhabited by a voice speaking over the microphone (anonymously as in all Wilson's plays). A voice coming from somewhere off the stage is the most frequent way of presentation of an internal monologue. Abrupt stopping of the voice transfer brutally places the text back into reality. Isabelle Huppert's gesturalization is contrary to the spoken text and outside of any naturalistic code, which is only emphasizing the meaning of the spoken words. Aragon's letter to the dead Breton joining Wilson's play "The Bealman's Glimpse" confirms the principle: actor who is speaking + "objectively" presented image of a dream in internal monologue. In Wilson's theatre it passes through the actor's body, but the body always remains without any visible affect, as controlled as a mechanism. The affective signs are always concentrated in the voice, as the only aspect that can be reached by intention. Polyphonic structure of the internal monologue is also characteristic for the films by Marguerite Duras (the sound is always autonomous, as if the film is made with the sole purpose to lay it bare) whereas the picture is used as counterpoint to the voice. The short text "Theatre" in her book "The Real Life" is the manifesto of Durasian Theatre and says: "The acting takes a lot from the text and adds nothing, on the contrary, it takes away from the text its presence, its depth, its muscles and blood." The radical, definitive is the reading of a text. The actor reads aloud from a book (as recommended in her text "Blue eyes, black hair") and does nothing, remains motionless. With his voice he draws

the text out of the book, without gestures, with intention to make us believe: the drama of the body filled with desire because of the spoken words.

The entire drama is in words. Therefore, the theatre of internal monologue is extremely transparent, so that though that total privacy the subconscious of the author can touch the subconscious of the audience. Combination of Duras and Wilson in the recent production "La Maladie de la mort" ("Illness of Death") could be regarded as the ultimate definition of the internal monologue in the theatre. The text is not written in the 1st form, but in the 3rd person, and case of plural, just to separate the reader from the male person. This person, unlike the female one, is "not presented". The man reading the story is affected by the strong and deathly delirium of another man. This suggests the empty space on the stage which is the presence of the absent person, any absent person, presented in contour by the voice of the reader. Or otherwise, the contact is impossible, because of the impossibility of absolute love.

erny
tish

Akademija dramske umjetnosti u
Zagrebu
Academy of Drama Art Zagreb
Trg maršala Tita 5
10000 Zagreb
tel. (1) 446 036
fax (3) 446 032

Centar za dječjuku umjetnost
Center for Drama Art
Belungova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Enika, Kazalište
Jure Kukulana 30
44000 Susek
tel. (44) 531 206
fax (44) 31 314

Dubrovčki kazalište
Dram. Miroslav Krleža
Školska ulica 7
20 000 Dubrovnik
tel. 020 / 20 480
faks. 020 / 411 929

Dramkaz
c/o Centar za dječjuku umjetnost
Belungova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Francuski kulturni institut
French Cultural Institute
Prečadorićeva 40
10000 Zagreb
tel. (1) 455 8111
fax (1) 448 695

Garela, Dječjuku kazalište
Raznopoljska 6
10000 Zagreb
tel. (1) 422 777
fax (1) 431 918

Gravel, Teatar
(Art radionica Lazarati)
Lapadaka obala 6
20 000 Dubrovnik
tel. (20) 25 881
fax (20) 25 467

HIPPI-MAPAZ
Borčićeva 17
10000 Zagreb
tel./fax (1) 483 0050

HED teatar
Strasunjeva 1
51000 Rijeka
tel. (51) 200 550
fax (51) 200 537

Hrvatsko narodno kazalište „Ivan
Zagorac“
Ujarska 1
51000 Rijeka
tel. (51) 212 318
fax (51) 212 600

Hrvatsko narodno kazalište u
Splitu
Trg Gaje Bulata 1
21000 Split
tel. (21) 585 999
fax (21) 583 643

Hrvatsko narodno kazalište u
Varaždinu
Augusta Cesarca 1
42000 Varaždin
tel. (42) 214 688
fax (42) 45 288

Inat, Dječjuku radionica
Sergejeva 32
50000 Pula
tel. (52) 23 635
fax (52) 22 881

ITL, Hrvatski centar
ITL Croatian center
R. Majerova bb
pp 98
10010 Zagreb
tel./fax (1) 660 1626

Kerempuh, Satelitsko kazalište
Blica 31
10000 Zagreb
tel. (1) 424 128
fax (1) 424 505

Labin Art Express
Budućarska 1
52220 Labin
tel./fax (52) 857 042

Mala scena, Kazalište
Medveščak 2
10000 Zagreb
tel. (1) 272 451
fax (1) 273 350

„Martin Dole“, Kazalište
Fied dječjuku
20000 Dubrovnik
tel. (20) 25 437
fax (20) 411 434

Mig Oka
Truško 40u
10000 Zagreb
tel./fax (1) 433 919

Montalistroj
Borovje 12a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 613 1112

Muzej suvremene umjetnosti
Museum of Contemporary Art
Katarinski trg 2
10000 Zagreb
tel. (1) 425 227
fax (1) 273 469

Publika, Kazališna družina
Trg Republike bb
42300 Čakovec
tel. (46) 311 458
fax (46) 312 770

PUP
Sergejeva 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

Putak, Agencija
Neva cesta 85
10000 Zagreb
tel./fax (1) 329 258

Svevo
c/o HIPPI-MAPAZ
Borčićeva 17
10000 Zagreb
tel./fax (1) 481 0033

Studio Mare
Machowićev trg 3
10000 Zagreb
tel./fax (1) 435 520

Teatar Enif
M. Turtaglie 14
10000 Zagreb
tel./fax (1) 4556 535

Teatar Leno
Rije Sarake 7
20000 Dubrovnik
tel. (20) 21 730
fax (20) 411 199

Teatar STJ
Savka 25
10000 Zagreb
tel./fax (1) 278 088

TeKaM
Orlina 7
10000 Zagreb
tel. (1) 427 536
fax (1) 427 485

kontakti

GENERALNI SPONZOR



PROBABLY THE BEST BEER IN THE WORLD



Čuvar pravih vrijednosti...



kako bilo da bilo, vrijeme je da dodate u
vaš omiljeni reprostudio.



Repro Studio
Željko Markić

Florijana Andrašeca 14, 10 000 Zagreb Telefoni: 596 256, 596 257



PETRAC

Petrač, Trg hrvatskih vitezova 26
tel 4597 360, 364, 373, fax 4551 020

generalni zastupnik za



LAVAZZA
ORIGINAL ESPRESSO



vacSy®
Vacuum System by Zepter







MESNA INDUSTRIJA ŠIROKI BRIJEG



TISKARA MEIĆ

PODUZEĆE ZA GRAFIČKU DJELATNOST d.o.o.

Sveta Klara, Šenaina 25, 10.000 Zagreb, Hrvatska

Tel. 01 / 65 70 964

Fax. 01 / 65 70 887

OLYMP TOURS
AVIO-KARTE
NA KREDIT
5 RATA BEZ KAMATA
Tel: 01/6112 712





EUROHAZ

festival novog kavalista

2004

EUROKAZ 1997.

Financijeri:

Gradski ured za kulturu, umjetnost i znanost
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Centar za dramsku umjetnost
Američko veleposlanstvo u Zagrebu
Francuski Institut u Zagrebu
Ministarstvo kulture Republike Makedonije
Ministarstvo kulture Republike Slovenije

EUROKAZ zahvaljuje:

Zagrebačkom kazalištu mladih
Hrvaško informativno društvo
Satiričkom kazalištu Komarosa
Hrvažu za umjetnost i kulturu
Zagrebačkom veleposlanstvu
Kazalištu Vidra
Otvorenom sveučilištu
Hrvatskom društvu za umjetnost i kulturu
KB "Sestre milosrdnice" Klinika za kirurgiju
Centar za kulturu i umjetnost sveučilišta Samobor
Centar za kulturu i umjetnost
Festivalu "Zrinski i Krbava" Zadar
Hrvatskom društvu kazalstva Vrnidža
Slovenskim Mladostnim gledališću

Umjetnici i urednici EUROKAZa:

Glavni urednik:
Prodavatelj: Radoš
Kompozitor: Radoš
Koncept i organizacija:
Glavni urednik: Spaić
Urednik: EUROKAZa:
Glavni urednik: Kulenović
Glavni urednik: Štrotić
Glavni urednik: Anđelija Debelli
Glavni urednik: s medijima:
Vladimir Stojanović
Kruno Petrović
Marketing:
Sivko Zajović
Voditelj razgovora:
Goran Sergej Pelataš
Vladimir Stojanović

Direkcija festivala:

Centar za dramsku umjetnost, 10000 Zagreb
tel: ++385/1/ 44.72.50 fax: +1 (+37)

Blagajna i rezervacija: ZEKAE

ZEKAE, Teslina 7
tel: ++385/1/ 42 31 86 fax: +1 (+37)

FRAKCIA
agencija za kreativnu strategiju

EUROKAZ 1997
Dokumenti, knjige, video
CDROM i drugi materijali

EUROKAZ

festival novog kazališta 24.06. - 03.07.1997.

PROGRAM EUROKAZA 1997.

utorka 24. 06	21 h, SK Karamph, ilica 31 SEIDAN KATSUMI , Japan 5 M 3F - TOKIO DISCIPLINE
arjeda 25. 06	22 h, Otvoreno srebotilila, 10 grada Molodova 60 RON AHEY & Co , SAD DISCIPLINE
	20 h, SK Karamph, ilica 31 SEIDAN KATSUMI , Japan 5 M 3F - TOKIO DISCIPLINE
četvrtak 26. 06	21 h, KIC, Paradolovica 5 DELAS , Francuska: Svernosnost i Otvoreno srebotilila - video projekcija
	21 h, HDU, Tug hrvatstkih velikana 10 FRANKO B , Velika Britanija: Risan Tisa sala
	21 h, ZekaeM, Poly, Tselina 7 MONTASTROJ , Hrvatska: EXERCISE - prezentacija radionice
petak 27. 06.	21 h, SK Karamph, ilica 31 RON AHEY & LAWRENCE STIGER , SAD: NERODJAVNO MISA
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 SHANTI & VASANTHALLA DANCE COMPANY , Indija: Eros Love and Destruction
	21 h, ZekaeM, Poly, Tselina 7 MONTASTROJ , Hrvatska: EXERCISE - prezentacija radionice
subota 28. 06	21 h, Vika, Dvobitovica 60 ANNE SPRINCLE & HUMBERTLY SILVER , SAD: On Sica Harescore: Plesni odnosi misa 25
	MitacioniHoculim odnosa
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 SHANTI & VASANTHALLA DANCE COMPANY , Indija: Eros Love and Destruction
nedjelja 29. 06	21 h, SK Karamph, ilica 31 MLADENKO KULUMI CENTAR , Makedonija / INTERCULT, Švedska: Batunali
	21 h, Vika, Dvobitovica 60 ANNE SPRINCLE & HUMBERTLY SILVER , SAD: On Sica Harescore: Plesni odnosi misa 25
	MitacioniHoculim odnosa
ponedjeljak 30. 06	21 h, SK Karamph, ilica 31 MONTASTROJ , Hrvatska: Euro-body
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 COMPAGNE D'AS , Tugo: Utrunila misa
utorak 01. 07	21 h, SK Karamph, ilica 31 MONTASTROJ , Hrvatska: Euro-body
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 COMPAGNE D'AS , Tugo: Utrunila misa
arjeda 02. 07	21 h, Velazjem, Avenida Dubrovnik 15 LA FURA DELS BAUS , Španjolska: prezentacija radionice
	21 h, ZekaeM - Jazje, Tselina 7 SLUVENSKO MLADENKO GLEDALIŠĆE , Slovenija: Viskla 104
	21 h, Senead, Tug Anja Tomislava COMPAGNE D'AS , Tugo: Utrunila misa
	21 h, hrvatsto narodno kazalište , Augusta Cesarca 1, Vinko: Plesnikarica (prezaj autubusa u 18.30, ispred MNG)
četvrtak 03. 07	21 h, Velazjem, Avenida Dubrovnik 15 LA FURA DELS BAUS , Španjolska: prezentacija radionice
	21 h, ZekaeM - Jazje, Tselina 7 SLUVENSKO MLADENKO GLEDALIŠĆE , Slovenija: Viskla 104
	21 h, hrvatsto narodno kazalište , Augusta Cesarca 1, Vinko: Plesnikarica (prezaj autubusa u 18.30, ispred MNG)

EUROKAZ 1997 PROGRAMME

Tuesday 24. 06.	21 h, SK Karamph, ilica 31 SEIDAN KATSUMI , Japan 5 M 3F - TOKIO DISCIPLINE
Wednesday 25. 06	21 h, Otvoreno srebotilila, 10 grada Molodova 60 RON AHEY & Co , USA: DELIRANCE
	20 h, SK Karamph, ilica 31 SEIDAN KATSUMI , Japan 5 M 3F - TOKIO DISCIPLINE
Thursday 26. 06.	21 h, KIC, Paradolovica 5 DELAS , France: Overtosnost i Otvoreno srebotilila - video projekcija
	21 h, HDU, Tug hrvatstkih velikana 10 FRANKO B , Great Britain: I'm Not Your Bae
	21 h, ZekaeM - Poly, Tselina 7 MONTASTROJ , Croatia: EXERCISE - workshop presentation
Friday 27. 06	21 h, SK Karamph, ilica 31 RON AHEY & LAWRENCE STIGER , USA: Incomparable Risa
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 SHANTI & VASANTHALLA DANCE COMPANY , India: Eros of Love and Destruction
	21 h, ZekaeM, Poly, Tselina 7 MONTASTROJ , Croatia: EXERCISE - workshop presentation
Saturday 28. 06	21 h, Vika, Dvobitovica 60 ANNE SPRINCLE & HUMBERTLY SILVER , USA: Harescore FROM THE HEART - Mr Film Diary of 25 Years as a MitacioniHoculim
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 SHANTI & VASANTHALLA DANCE COMPANY , India: Eros of Love and Destruction
Sunday 29. 06.	21 h, SK Karamph, ilica 31 YOUTH CULTURAL CENTRE , Makedonija / INTERCULT, Swedish: Batunali
	21 h, Vika, Dvobitovica 60 ANNE SPRINCLE & HUMBERTLY SILVER , USA: Harescore FROM THE HEART - Mr Film Diary of 25 Years as a MitacioniHoculim
Monday 30. 06.	21 h, SK Karamph, ilica 31 MONTASTROJ , Croatia: Euro-body
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 COMPAGNE D'AS , Tugo: Starchy Word
Tuesday 01. 07.	21 h, SK Karamph, ilica 31 MONTASTROJ , Croatia: Euro-body
	21 h, Muzi za umjetnost i obit, Tug maršala Tita 10 COMPAGNE D'AS , Tugo: Starchy Word
Wednesday 02. 07	21 h, Velazjem, Avenida Dubrovnik 15 LA FURA DELS BAUS , Spain: workshop presentation
	21 h, ZekaeM - Jazje, Tselina 7 SLUVENSKO MLADENKO GLEDALIŠĆE , Slovenia: Puzla Host
	21 h, Senead, Tug Anja Tomislava COMPAGNE D'AS , Tugo: Starchy Word
	21 h, hrvatsto narodno kazalište , Augusta Cesarca 1, Vinko: Desorvona (the bus leaves at 18.30, in front of MNG)
Thursday 03. 07.	21 h, Velazjem, Avenida Dubrovnik 15 LA FURA DELS BAUS , Spain: workshop presentation
	21 h, ZekaeM - Jazje, Tselina 7 SLUVENSKO MLADENKO GLEDALIŠĆE , Slovenia: Puzla Host
	21 h, hrvatsto narodno kazalište , Augusta Cesarca 1, Vinko: Desorvona (the bus leaves at 18.30, in front of MNG)

POPRAVNI PROGRAM EUROKAZA 1997.

srijeda 25. 06	18 h, KIC, Paradolovica 5 Film and Video Umbrella: "Bez bola nema slika", video projekcija
četvrtak 26. 06	17 h, KIC, Paradolovica 5 RON AHEY, SAD, diskusija
petak 26. 06	11 h, KIC, Paradolovica 5 "Body art: performance in text" - radionica na temu, strah 101
nedjelja 29. 06	18 h, KIC, Paradolovica 5 PETER GREENAWAY: "The Pillow Book", filmova projekcija
ponedjeljak 30. 06	21 h, KIC, Paradolovica 5 "Multiculturalnost, interculturalnost, INTRAKULTURNOST", okrugli stol
utorak 01. 07	18 h, Slovensko Mladenko Gledalište, Vilhusera 33, Ljubljana: "Glasno Glasilo" (prezaj autubusa u 18 h, ispred MNG)
srijeda 02. 07.	17 h, KIC, Paradolovica 5 "Iskustveno iglo i hrvatske teatro", okrugli stol

Eurokaz je prošle godine predstavio deseti rođendan i kao da je time završio jedan programski ciklus. Usput tog ciklusa još se ponajprije zanimao europskim uskvom predstaviti smo umjetnike reprezentativne za glavna kazališna strujanja osamdesetih, umjetnike koji su danas postigli punu afirmaciju i pokazali se smjerodavcima za nove generacije redatelja i koreografa koji su proteklih nekoliko godina nastojali puniti europske pozornice. Prisutnost Boba Wilsona i Jana Fabra na desetom Eurokazu ukazuje smo na povjerenje konjuna novog europskog kazališta i ujedno na njegove najviše domete.

Internacionalizacija produkcijskih strategija, sve veći broj međunarodnih festivala, proboj prema istočnoj Europi doveli su i do miješovitog širenja sada već čvrsto strukturiranog jezika koji se pokazao uspješnom tržišnom robom pogodnom za preslikavanje u stotine kopija.

Eurokazu kopije, tautološki izvod, ma koliko upečajne bili, nikad nisu bili zanimljivi. Nastojali smo izbjeći udobnu poziciju nerlichnog odabira i suučesništvo u reprodukciju stalno istih imena koja čine od europskih festivala jedan programski katalog. Pokušavali smo od samog početka probiti prema drugim estetikama i kulturama (koncept "post-mainstream") koji bi u sljedećem programskom razdoblju trebali postići svoju punu artikulaciju. Tijelo, teatar trođenja anarhije, teatar ne-europskih kultura koji zapravo je svojim klasičnim modernitetom (Japan, Indija, Indonezija, Kina) postat će zaštite interesa budućih Eurokaza.

Tijelo u ovom fenomenološkom, ne-semantičkom ostatku njegova energija i želja kao materijali umjetničkog stvaranja, glavna su tema ovogodišnjeg festivala. "Fluksevi želje" kao proizvodni protzvođe (je ne slika ili iskaza) prvi su korak prema ne-ideološkom teatru, njegovom nastojanju da se oslobodi kodove i dekodiranja, "ontološke psihoze" (Ricoeur) bilo koje vrste. Tijelo je zahvaćeno u širokom luku od primarnog iskustva "body arta" do sofisticiranih ritualnih oblika kojima se izražava orijentalni eros.

Glavnu grupaciju unutar ove teme čini nekolikona, najvećim dijelom američkih umjetnika, okupljenih oko pokreta "modernih primitivaca", koji se, povijesno gledajući, nastavlja ju na tradiciju "body arta" šezdesetih i sedamdesetih. Za razliku od tih burnih političkih godina kad su se ružna umjetnička područja te vrste stavljala na dispoziciju avangardnim pokretima u pobuni protiv etablirane umjetničke prakse i ukusa, današnji performansi u vrijeme postmodernističkog slova utopijskog mišljenja, kad je sve rečiklorano, asimilirano, kontaminirano, gleda na ljudsko tijelo kao zajedno utopište u kojem jedinka još uvijek ima moć. Te moć se često izražava kroz radikalne i neoligične geste kojima se modifitse vlastito tijelo i koje u prvom obitavju podsećaju na ritualne običaje primitivnih društava. Neposredovan, direktan odnos prema unutrašnjem prostoru bóa preko vlastite krvi ili očišćenja bóa (simulacije ne može biti) stvara gotovo arcaudovske perspektive i možda je najvažniji tijelo danas još jedini teritorij koji je

zadržao doslovnu vezu sa arcaudovskim hijeroglifom stvarnosti.

Ron Athey, Franko B, Lawrence Stager, Orlan (prošle godine Stelarc), konste tjela kao umjetnički materijal u situacijama visokog rizika, a Anne Sprinkle prenosi doslovnost pornografije u performance art prijetiti mlu o simboličkoj formi i ekscitnoj distanci umjetnosti. Nemogućnost primjene uobičajenih semantičkih kategorija u interpretaciji takvih "predstava" ukazuje na kompleksnost, protjenu subverzivnost i izazov etabliranim umjetničkim pričama (je li to uopće umjetnost, pitat će se neki).

Doslovnostu onoga što se događa na sceni urušava se simbolički prostor, tjela postaju crne rupe u koje implodiraju simbolička značenja.

Arcaud je rekao: "Ja, Antonin Arcaud, ja sam svoj sin, svoja majka, svoj otac i ja."

Gekidan Ketaisha, nakon prošlogodišnjeg kontroverznog nastupa, učvršćuje svoju "poziciju" u Europi. Nakon četverotjedne europske turneje grupa otvara ovogodišnji Eurokaz svjetskom premijerom svoje najnovije predstave koja se bavi problemom opstanka tijela u visoko tehnološkim društvu.

Tijelasi raffinement istražuju kulturu erotičnosti će se u rasponu od visokog energetskog naboja i karibalske surovosti makedonskih "Bakasajle" do britke erotičnosti u nastupu indijske plesačice Shakti. Ljubljanska predstava "Veselja dom" i "Euro-body" Montažista naglašavaju seksualnost i ispituju tjelesnost u muško-ženskim odnosima.

Ove godine po prvi put otvaramo teatar Afrike, nastupom jedne od najpoznatijih grupa tog kontinenta: Zigasima iz Togaa. Aft prop nevinosti, čudesno zaigran spoj flukseva želja i narativnih zaleta; teatru Afrike Eurokaz će već sljedeće godine posvetiti sustavnu pažnju.

Hrvatski teatar tradicionalno mirzovoljan prema iskuseima tjelesnost pokazat će svoju pribranosu audjelujući u istraživačkom radu dvju kazališnih radionica: one Montažista i one španjolske grupe La Fura Dela Baza svakako najtelesniji, najizrazitiji europski teatar. Dodajmo tome i zanimljivu kazališnu avanturu Narodnog kazališta iz Varazdina a predstavom Boba Jelčića i eto nam jedanaestog Eurokaza.



GEKIDAN KAITAISHA

S.M.3F - Tokyo discipline

S.M.3F Tokusaku discipline

"Naša predstava je drama o čovjeku koji se razlikuje od drugih i koji se bori protiv okoline, grupe i društva. Kulturu stvaramo 'ideologijom kontrole'. Ovdje predstavom pokušavamo naći i vlastitu interpretaciju koncepta 'post modernizam' teatra, kojeg je predložio američki direktor festivala, gospodin Gordon Vuk - kako se dogodilo da je teatar, koristeći tradicionalne sisteme predstavljanja, uspio postati bezvremeni."

Shiroy Shinlin

Oekiden Kannisha: japanska je grupa koja se bavi tzv. "testom dekonstrukcije"; izazivajući temu njenog konkretnog sadržaja, prevode je u rasporede hermetičkog zakonomnog sustava.

Rad grupe Koreopendina s elementima tradicionalnog japanskog kazališta, ali korištenja aluziva ironijskih natuknica, namjerno shizofrenički postupci saciranja japanske stvarnosti ukazuju na odmak od prevladavajućeg trenda butoh kazališta, što Gekidan Kaiteishu čini jednom od najzanimljivijih japanskih grupa.

Na prošlogodišnjem je Eurokazu, gostujući po prvi puta u Europi, skupna nastupa i predavatore "Toljaki galo/Otjezi", zajednim dijelom njihove trilogije "Pas" a sve ča godas otvori festivali svjetakom premijerom predstave "S.M.SF - Toljake discipline". U međuvremenu grupa je postala zavidnu reputaciju u Europi i u Zapadu dolaze nakon četverogodišnje europske turneje.

Tokijski disciplin, S.M.3F (S-aodizam, M-mazohizam, 3 F - Fetizizam, Feminizam, Faizizam) nastaje na pozadini dekadentnog potrošačkog društva osamdesetih. Zajedno sa rastućim krizom reprezentativnog japanskog političkog, socijalnog i ekonomskog sustava, 3 F preplavljuje japansko kulturno tržište. 3 F su stvarna viza za "bijelima" zarobljenima u novi sistem repesve nazvan "novi svijetli naredak"



Deliverance

izbavljenje

Ron Athey pripada fenomenu modernog primitivizma, pokretu koji prakticira primitivne rituale, masochizam, orgije, tetoviranje, plemensku glazbu itd., a kojeg je definitivno artikulirao Fakir Masafar zamjenivši Bibliju Nacional Geographicom. Tetovirani



se performer kroz takvu kazališnu formu suprotstavlja društvu koje nedostatak identiteta nadopunjava hipokrizijom ili tzv. kulturom lijepog. Athey se u performansima koristi isključivo održljivošću i gestualnim mehanizmima svog tijela, pokušavajući izraziti ne samo socijalnu kritiku, već odnos erotičnog suvremenog rituala žrtvovanja naspram ovisnosti, zlostupotrebi tijela i AIDS-a od kojeg boluje već deset godina. Koristeći vlastito iskustvo, pokušavajući se ogoliti bez primisli, Athey kroz novi oblik fetišizma traži duhovnost u prostornovremenskom kontekstu koji je ostao bez nje.

Athey je započeo nastupati 1981. u grupi "Premature Ejaculation", a 1993. premijerno izvede svoj veliki performatorni uspjeh "4 Scenes in a Harsh Life".

"Izakupljenja" je predstava o okrutnosti, društvenim represijama i predrasudama. Athey povećava osobni rizik produžavajući scene rezanja s pet na dvadeset minuta predviđavajući performance u iskonski ritual natopljen krvlju sudionika. Ovakvim se izražajnim kretnostima Athey izdaje iz stereotipnog kruga "bodyart" performera: renjavanje upotrebljava kao grude ornamentiranja, tijelo ne prepušta samo egzibicionističkim napadima žigosanja, urezivanja, probadanja kukama, već se na sceni koristi i novim formama ritualnog pročišćavanja, iscrpljujućim plesom i kaskadanjem.

"Athey je svojim ritualima i probadanjem dao dostojnu, fizičku interpretaciju. Pronašao je novi način umjetnosti: "Arelujan", način koji možda nije po svakočijem ukusu, ali je svakako punomoćan."

Thom Dilbin



ORLAN

Pariz, Francuska

Omniprésence

Sveprisutnost

Opération Réussie

Uspješna operacija

Pariska projekcije održane u sali Grand Palais u Parizu i galerijama Saatchi i Saatchi u Londonu, Mylodon Films Paris i galerijama Schifano i Schifano.

Orlan je francuska multimedijska umjetnica koja je problem autopercipije i tjelesne identifikacije artikulirala kroz tehnologiju plastične kirurgije pretvorivši operacionu salu u kazališnu scenu, a vlastito tijelo u objekt najradikalnijeg uzata. Objekt nad kojim se vrše transformacije kirurško-kosmetički zahvati identifikirani s umjetničkim procesom. Orlan je s projektom sedam plastičnih operacija: "ZAVRŠNO REMEK - DJELO: REINKARNACIJA SV. ORLAN", započela 1990. godine. Režirajući vlastitu rekonstrukciju ona se direktno sukobljava s tradicionalnom vrstom odnosa u kojem postoji aktivni muški stvaratelj i pasivna žena. Koristeći seba kao medij, Orlan provodila maskulinarnu predodžbu o idealnoj ženskoj ljepoti, ne samo putem operacijskog čina, već inostranjem na lokalnoj anesteziji što joj dopušta da neprekidno kontrolira situaciju, čita psihoanalitičke i literarne tekstove te komunicira s internacionalnom publikom putem satelita. Uzori korekturnih zahvata preuzeti su s renesansnih i postrenesansnih ženskih likova koji posjeduju kompleksne mitološko-historijske atributa, nosi raden po Boucherovoj Europi, čelo po Da Vincijevoj Mona Lisi, brada po uzoru na Botticelijevu Veneru, te oči po Géricomevoj Psychi.

"Njezin rad začima ozbiljna pitanja identiteta, predrasuda sprem otvaranja tijela, dualizma uma i tijela, granica umjetnosti i jezika, fizičke boli, prezentacije ženske grotesknosti te ženske mitologizacije, domena privatnog i javnog, koloniziranja ženskog tijela putem zapadne medicine, kao i povijasni međupodnos umjetnosti i života svojstven avangardnim performansima dvadesetog stoljeća."

Michaëla Hirschiom: "Orlan: umjetnica u post-humanoj dobi mehaničke reinkarnacije"



FRANKO B

London, Velika Britanija

I'm Not Your Babe

Nisam tvoja mala

NICHOLA SPINALE
KOPOLLO S. W. 74

Franko B umjetnik je koji pojam "bodyart" dovedi do krajnjih konzekvenci: njegovo vlastito tijelo postaje objekt, površina na koju urezuje poruke poput "protest me" ili "servile". Bol, samoranjavanje i puštenje krvi, načini su kojima izražava svoju opsesiju tjelesnim iluzorima. Franko B reducira ljudsku egzistenciju na golo tijelo, a krv doživljava kao metaforu apsolutne osobne slobode. Oslobođeni tjelesni nagoni asbiru se u kreativni čin. U svojem se redu Franko B služi referencama na institucije kao što su bolnice i senetoriji, tj. mjesta fizička i duhovne nemoci. On izjavljuje: "Invalidska kolica za mene pribevljavu ideju nemogućnosti i naterane zarobljenosti. Moje emotivno iskustvo na sceni, pak, je osjećaj oslobođenosti."

"Nisam tvoja mala" performanse je koji ugroženo fizičko stanje Franka B uslođuju, koristeći snagu svjetla i zvuka, u apsolutan objekt umjetničkog predodžavanja. Ono lagava karizmom koja, iz onog što se smatra nosijem, perversijom ili sadomezohizmom, pokušava proizvesti prekrasno scensko prizorište.

"Prezren, zloupotrijebljen i gol među vlastitim izlučevinama i krvi, svojim stvaralaštvom priziva ona aspekte ljudske tjelesnosti koje pokušavamo zaboraviti."

Dr. Rachel Arnsperg

V. ARNOLD SPINALE



LAWRENCE STEGER & RON ATHEY

Chicago, SAD

Incorruptible Flesh

Nepokvarljivo meso

Lawrence Steger prisutan je na američkim klupsko-kabaretskim scenama od 1986. godine kada postavlja "Ženidbu ili priču o sestrama". Njegova se izvođačka tek- tika bazira na poigravanju znakovima društvenih stereotipa; najčešće upotrebljava tekstove mrtvih autora - homoseksualaca pri čemu se koristi mogućnostima nadopisivanja i promjena narativnih struktura. Njegov provokativni performance govori o prevlasti seksualne želje nad karakterom te o spolu kao zamci osobnog samoodređivanja. Steger pokušava izraziti nepovjerenje u mainstream seksualne politike zbog koje dolazi do obudjenja homoseksualce spram kulture koja ih proglašava devijantnima i van zakona. Iza njega stoje brojne režije te koprodukcije s drugim per- formerima ("Rough Trade" s Mr. Moore) i video umjetnici- ma ("La Vida Loca" sa Suzie Silver). "Nepokvarljivo meso" ostvareno je u suradnji s Ron Atheyem kao work-in-progress.

"Svoj otpor opisujemo kroz pretpostavku da ne pripadamo dominantnoj grupi."

Lawrence Steger



27. SRPANA 6.22. H.
28. SRPANA 6.22. H.
WALLA DANCE COMPANY
SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY
Calcutta, Indija

Eros of Love and Destruction
Eros ljubavi i uništenja



Shakti (na sanskrtu: užitek) je indijska plesačica koje živi u Japanu, a čiji su provokativni nastupi eklektična kombinacija indijskog klasičnog plesa, Martha Graham, Alvin Aileyja te Luggerov jeuz tehnika. Svake se predstava bazira na indijskoj filozofiji, kontroli energije za koju vjeruje da se širi kroz plese uz pomoć joga i disanja (pranajama). Sintetizirajući osobine istoke i Zapada podražavanje senzualnosti i seksualnosti vrši se preko sedam čakra joga. "Eros ljubavi i uništenje" na egzotičan način prikazuje prijelaze Shaktine plemsnosnatske snage iz dionzijskog trane u epilinijeku mimoču. Na njezin je scenski Eros podvuklen višeznačnosti i filozofijskim referencama, teko da više zadire u područje demonske erotičnosti, a manje u pomagogreivenu snjetnost različitih venjanli evičerjenje na pozornici. Glazba na koju pleše sokuđe je kombinacije što se proteže od crkvenih korale do grungea, da bi se neposjetku usuglasila s budističkim epokojem u prelaznoj slow-motion izvedbi.

"Sve postaje ujedijsko kada se intelekt i Divlje tvo kombiniraju a Erosom."

Shakti



ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER

Boston, SAD

Hardcore from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual

Od srca hardcore

- Filmski dnevnik mojih 25 metamorphoseksualnih godina

Annie Sprinkle pripadnica je pokreta Post-porn modernistika koji se suprotstavlja zloupotrebi i manipulacijama ženskog tijela. Annie sebe na sceni predstavlja kao objekt prikazujući tipičnu maskuliranu viziju prostitutke, no u isto vrijeme, ona kao subjekt komentira tu viziju smještajući porno sadržaj u umjetnički okvir. Annie Sprinkle započela je karijeru kao prostitutka, plesačica i zvezda porno filmova. 1985. prvi puta nastupa kao glumica u predstavi "Deep Inside Porno Stars", dok 1992. zajedno s Veronicom Veron objavljuje manifest Post-porn modernistika deklarirajući svoj stav kao "seksualni pozitivizam".

"Od srca hardcore" predstava je koju Annie naziva filmskim dnevnikom njezinih dvadeset pet godina kao porno kraljice. Prikazujući retrospekciju sedam faza svoje filmske karijere pokušava odgovoriti na pitanje je li pornografija dobra ili loša za žene. Suradjujući s Kimberley Silver, ona se duhovito poigrava s fleksibilnošću te pojave, relativizirajući njezin sadržaj. Privodeći je u formu kazališnog djela. Na kraju projekta (dovoljenog samo za punoljetne) Annie doživljava seksualnu preobrazbu i postaje monogamist.

"Rad Annie Sprinkle kopčana je i radikalna nadopuna feminističkom stavu da je tijelo prva linija otpora naspram kontrole seksualnog društva."

Robert Everett - Green



Bacchanalia

Bakanaelije

"Optimizističan kaos, oslobođen teatarske sentimentalnosti, otrovan plax na oštinci noža između istinskog i zamišljenog građanskog reda. S vremena na vrijeme makedonski glumci izlaze iz uloge kako bi sami postali dio opasnosti koju su dramatizirali: razbijaju scenografiju, urlaju na tehničko osoblje i organizatore. Očigledno, raspada se udobna teatarska iluzija - opasnost postaje stvarna."

Prosječni Grcac bi rekao: "Možda Vas ostide / ostavite ako da Vas i dalje gledamo na satelitskom CNN programu."

Klaus Beck Nielsen

Projekt "Bakanaelije" nastaje kao ambiciozna, multi-kulti koprodukcija Mladinskog kulturnog centra iz Skopja i Interculta iz Stockholma; svjetska premijera održana je u sklopu manifestacije Copenhagen - kulturna prijestolnica Europe 1996, a višemjesečna turneja uključivala je još Njemačku, Švedsku, Italiju, Tursku. Ensemble predstave sačinjavaju ponajbolji makedonski glumci iz skopskog i bitolskog teatra zajedno s glumcima Albanske i Turske drama Teatra narodnosti.

"Bakanaelije" su suvremena obrada Euripidove drame "Bakhe", tekstovni predložak napisao je Goran Stefanovski, redatelj je Branko Brazovec, a originalna glazba djelo je grupe Anastasia (poznate po glazbi za film "Prije kafe"). Divlja, zavidljiva glazbena predstava, puna vizualnih majstorija, mješajući jezike i kultura govori o dubokim izvorima sukoba na današnjem Balkanu, ali i o nerazumljivim propitkivanjima racionalnog, borbi za preživljavanje na tankoj granici između razuma i ludila.

Osposlovanje oslikano uz potporu Ministarstva kulture Republike Makedonije.



MONTAŽSTROJ

Zagreb, Hrvatska

EURO-BODY

Montažstroj je osnovan 1988. godine. Prvi petogodišnji plan djelovanja grupe (1990-1994) zasnovao se na teatralizaciji egometne/pop kulture s ciljem da se analitički istraže kazališne sintakse bazirane na formi folklornog teatra. Rad Montažstroja područje je "visokorazličnog plesa", arhetskog i okrutnog izvođačkog međudodosa akrobatike, biomehanike te kombinacija disoo i uličnog plesa. Montažstroj konsti urbanu mitologiju i riziknost kao kazališni materijal koji ostaje na rubnom području između realnog i scenskog. Do danas su proizveli djelovečernje predstave: "Vatrotetna", "Rap opera 101", "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Franciscu", te mnogobrojne galerijske nastupe ("Kopačka u galeriji", "No distance"...) i video-radove.

"Euro-Body" je treća faza Work-in-progress "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Franciscu". Prethodili su joj projekti "Mia" (1994) i "Re-mix" (1995). U predstavi "Euro-Body" izvođači predstavljaju vlastita iskustva s prijašnjih izvedbi pri čemu se njihov osobni identitet teatralizira reprezentativnim i perforativnim postupcima. Premijera "Euro-Body" održana je 1996. na 7 Stages u Atlanti, SAD.

"Igrači nas same mi reprezentirano nas, naše fikcije. Naši su životi većinom teatralno iskustvo, naš teatar je većinom iskustvo nas samih. Ono što se može vidjeti avno su fragmenti našeg identiteta, identiteta fragmentiranog našom poviješću."

Goran Sergej Pristaš



80. URBAN U 22 H
01. SIKIRIK U 22 H
MURIL JA URBANUET
02. URBAN U 22 H
THE KRALJA TONSTON
SAMOSCH

COMPAGNIE ZIGAS

Lomé, Togo

Starchy Word

Uštrikana riječ



Compagnie Zigas grupa je glumaca-prispioveđača koji se bave istraživanjem tradicionalnih afričkih priča, zagonetki, poslovice, dječjih igara te pjesama i pjesni. Iz takve se podloge stvara tzv. "reciklirani teatar" u kojem i izvođači i publika dobivaju zajednički zadatak rekonstrukcije kulturno-loških elemenata. Grupa je 1993. osnovala Atavi-"G" Amegbeto, nadjenujući joj ime koje u prijevodu s jezika Ewe znači: "umjetnički podsjebnik na odzvanjaju istine", oslanjajući se pri tome na pripovijest kao manifestaciju te istine

"Uštrikana riječ" kombinacija je drevnih priča, glazbe i plesova u kojima publika ima zamjetnu ulogu. Trojica izvođača se transformiraju u razne karaktere, životinje i pojave, pokušavajući smjestiti arhetip navodnih legendi u novi kazališni kontekst i pred novog kazališnog gledaoca.

"To bi moglo biti gešćenje krize u kazalištu, nešto lagano, prihvatljivo, poslušno i prijazno, nešto u čemu publika nevideno iskreno sudjeluje."

Carol Coquille

Promatranja Observations

U predstavi "Promatranja" sve zadaneći od teksta, lica, pa do priče svedene su na najmanju moguću mjeru. Stvari, na samom početku jedne zadaneći, bile je okvir ovjeranog. Nekim glumcima su kao polazila poslužila osobe i karakteri, nekima priče ili osjećaji. Likovi su dovedeni do krajnje definiranosti nenasilno i postupno. Kada je lik jednom začeo u svojoj punini puštan je u odnose s drugim likovima.

Odnosi su se pak dogodili spontano. Baš kao što u životu ne učimo na većinu događaja u kojima se na ovaj ili onaj način zaobila, tako se i u ovoj predstavi pokušavalo ne dirati u razvoj i rasplet igra koja je započela.

Prostor polje je na primjer prolazao iz zanimljiva činjenice da je troje ljudi, nezavisno, upravo poštu navelo kao radno mjesto njihovih likova. Tu se podudarnost naprosto nije moglo zasamariti. Takvih je podudarnosti

bilo na svim razinama što je stvaralo razne mogućnosti. Likovi praćeni kroz jedno posljedno, od odlaska na posao ili dolaska, povratka kući, izlaska u grad itd. U tom vremenu mijenjajući mjesta, susrećući se međusobno, razgovirajući ili samajući, likovi nam se otkrivaju u svojim osobnostima. Po ipak, pri tom se postavlja pitanje: da li promatrajući život oko sebe baš uvijek uočavamo razliku između onoga što jest po sebi i onoga što mislimo da smo vidjeli?

Teatarska zavedljivost "Promatranja" upravo je u tome: truditi se vidjeti što jasnije.

"Priče koje smo na taj način fragmentarno samali noće promjeniti naše živote, kao ni mi živote njihovih sudionika. Ali cjelina u koju su se složili svi ti dječji ustjeva nje koliko je život jednostavan i neposredan."

Dalibor Foretić



SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, SlovenijaVeseli dom
Puzzle Home

"Veseli dom" – moderna je farsa najzgodnjeg slovenskega komedijografa Emila Filipčiča. Redateljski postev Niske Upere tipičan je primjer novog "glumečkog teatra" (Theatre of the Tough) uuter kojeg morbidnost, okrutnost i opscenost korepondiraju s humorom, etvarejući amorálnu eubverziju koje zapečinja fotografijom e vjenčanje kao prvom slikom smrti i završava s fotografijom raje. Olge Grad i Niko Goršic, statni glumci Mladinskog, na tankoj liniji između ljubavi i strave grade fragmenta poklenog raje Adama i Eve.

"Filipčičevi Privodi iz bračnog života negativ su Bergmanova serija, jednako nasmehran, jednako rasut u naraciji kao da hoće reći kako zajednica dvoje ljudi počiva na paradoksu."

Ivica Bužan



LA FURA DELS BAUS

Barcelona, Španjolska

prezentacija radionice
workshop presentation

La Fura Dels Baus osnovana je 1979. godine. Njezine vještaci priznaju izvedbačka poetika zasni-va se na nekoliko elektnih strategija: performativni prostor dijeli s publikom, događaje izvođači se agresivno pri-vojeju na štetu zbunjene publike, oblieto se koriste nove tehnologije, muzičke sinteze, usrejava se na pretpostavci entimeturakstičke glume te se upotrebljavaju materi-jali poput vode, pigmenata, vatre i organske "rekvizite" kao npr. trupla i iznutrice.

Dvotjedne radionice okupit će dvadesetak zainteresiranih hrvatskih kazališnih poštenika svih vrsta: glumce, redatelja, dizajnere, tehničare. Vodit će je Jürgen Müller i Pep Gwiz, umjetnički direktori LA FURE DELS BAUS od 1982. godine. Prvi tjedan posvećen je upoznavanju različitih sceničkih tehnika koje je LA FURA DELS BAUS razvijale u pre-teklih 15 godina: odnos glumca i vizuelnih medija, glumaca i teha-loških pribojaka, upotreba sceničkih efekata, teorija šoke, specijalni fizički trening. U drugom tjednu, razvijajući tehnike elaborirane u prvom tjednu i izmjenjujući akus-tiku, nastat će završna izvedba otvorena za publiku poslije dva dana rada.

